نظرات
في الرواية المصرية

الدكتور نبيل حداد
أستاذ الأدب العربي الحديث
جامعة اليرموك، اربد

نجيب محفوظ * فتحي غانم * جمال الغيطاني * يوسف إدريس
محمد الحديدي * لويس عوض * يوسف القعيد * مصطفى محمود
أبو المعاطي أبو النجا * عبد الحميد جودة السحار * عبد الرحمن الشرقاوي
لطيفة الزيات * محمود دياب * إحسان عبد القدوس



دار الكندي

٢٠٠٣

نظرات في الرواية المصرية

الدكتور

نبيل يوسف حداد

الطبعة الأولى

2016م/1437هـ



المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2015/9/4543)

813.9
حداد، نبيل يوسف
نظرات في الرواية المصرية، نبيل يوسف حداد، عمان، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2015
( ) ص.
ر.إ.: 2015/9/4543
الواصفات: /القصص العربية// النقد الأدبي// مصر/

◆ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

جميع الحقوق محفوظة
Copyright
All rights reserved

الطبعة الأولى
2016م /1437 هـ

يحظر نشر أو ترجمة هذا الكتاب أو أي جزء منه، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله على أي وجه، أو بأي طريقة، سواء أكانت الكترونية أم ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل، أو بأي طريقة أخرى، إلا بموافقة الناشر الخطية، وخلاف ذلك يعرض لطائلة المسؤولية.

No part of this book may be published, translated, stored in aretrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or using any other form without acquiring the witten approval from the publisher. Otherwise, the infractor shall be subject to the penalty of law.



عمان – وسط البلد – تلفاكس: 4640597 6 962+
ص.ب 184248 عمان 11118 الأردن
dar_alkindi@yahoo.com
ISBN: 978-9957-599-49-2

الإهداء

إلى أستاذي...

وأستاذ جيلي: عزالدين إسماعيل

محبةً ... وعرفاناً... وإكباراً...

هل يقبل؟

نبيل حداد

مقدمة

لا يخفى على القارئ أن هذا الجهد قد أعد على مدى سنوات طوال، متباعدة أحياناً، متقاربة أحياناً أخرى. ومن ثم لا مجال للادعاء بأن فكرة الكتاب -بمنهج القضية الواحدة- ومنهجيته حاضرة هنا.

ولا أريد أن أكابر فأقول إن هذا الكتاب لا يمثلني في وضعي الحالي (وقت النشر) كما لا أريد اصطناع تواضعٍ -غير وارد في هذا الموضع- فأزعم أن هذا الكتاب يمثلني. وعلى أية حال لا أرى في هذا الجدل مسألة مهمة، ومن أرادها كذلك فإن لي من الجهود المنشورة ما يوفر الإجابة الشافية.

وقد لا يفوت القارئ أن يلاحظ أن معظم الروايات موضع التناول تنتسب إلى نتاج ما عرف في تاريخ الإبداع الروائي المصري بجيل الستينيات، وأن جميع هذه الروايات، باستثناء أعمال نجيب محفوظ، قد صدر بين سنتي ١٩٦٠ و ١٩٨٠، ولعل هذا الحصر أن يوفر إطاراً منهجياً أفضل.. لولا تقديري بأن أي كتابٍ عن مسيرة الرواية المصرية بعامة يستثني نجيب محفوظ لا يستحق أن يُنظر إليه بالجدية المطلوبة.

والقسم الأول من الكتاب، الدراسات، وقد أُعدت هذه الدراسات ونُشرت في مجلات علمية متخصصة في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، وأزعم أنني حاولت أن أطبق في إعدادها المنهجية العلمية بشروطها المعروفة وأسسها المتفق عليها، ومن ثم أزعم أنها ترقى إلى مستوى الدراسات.

أما القسم الثاني؛ فإن عنوانه يشير بصريح العبارة إلى أنه مقالات. والتسمية مقصودة بدلالاتها المتداولة في **السياق الصحفي تحديداً**. وإذ أقدمها للقارئ فلا أدعي أنها تعطيه أكثر مما يقدمه تناول شطيرة على قارعة الطريق، وهو تناول لا يسمن ولا يغني من جوع. ولكن حسب هذه المقالات أن تقدم للقارئ العجل أو غير المتخصص

وربما لبعض الطلبة، نبذاً تعريفـيـة عن أعمـال مهمـة، وجديرة بتناول أعمق مما قدمه هذا الكتاب.

وبعد:

فإن الرواية المصرية تظل الرواية الأم في مسيرة الرواية العربيـة، وهي الرواية الأكثر انفتاحاً على الحياه، والأكثر مقاربة لهموم الإنسان العربي ومطامحه، ولعلها ما زالت الرواية العربية الأكثر إفادة والأشد تمثلاً للإنجازات التقنية الهائلة في ميدان الرواية العالمية... إنها الرواية الضرورة لمن ينشد قراءة الرواية العربية، ولمن يسعى إلى تلمس الروح المصرية، ولعل هذا الكتاب أن يسهم - ولو بقدر متواضع- بفائدة ما لمن أراد أن يخوض في ميدان هذه المسيرة الجليلة.

القسم الأول

الدراسات

"حديث الصباح والمساء" لنجيب محفوظ*
بانوراما الطبقة الوسطى المصرية في قرنين
قراءة تحليلية

ملخص

هذا البحث قراءة في رواية نجيب محفوظ "حديث الصباح والمساء" التي صدرت عام ١٩٨٧، وهو يناقش أهم الأسس الفنية والفكرية التي يقوم عليها هذا العمل. فهو يتعرض لبناء الرواية وطرق السرد، ويعرض لفكرة النمذجة، ثم يتناول طروحات العمل الاجتماعية والسياسية، ويبحث في الشخصيات الاغترابية، كما يلقي البحث أخيراً، نظرة على الإسقاط الفني الذي تحكمه رؤية المؤلف.

تقنيات السرد:

لعل أول ما يلفت النظر في رواية "حديث الصباح والمساء"[١] لنجيب محفوظ هو طريقة السرد الجديدة. لا تغيب في هذه الطريقة أدوات القصة القصيرة، تلك الأدوات التي تشكل قالب القصة. ونكتفي هنا بالإشارة إلى عنصر الاختيار، الذي يحكم كاتب القصيرة بصرامة، بأكثر مما يُحكم بها كاتب الرواية. فقد التزم نجيب بتقديم الشخصية الواحدة بما لا يزيد على خمس صفحات، وبعضها قدم بما لا يزيد على نصف صفحة فحسب، حيث توجز في الجزء المخصص لكل شخصية مراحل حياتها كاملة، لكن هذا لا يعني أن الشخصية لا تحضر إلا من خلال الحديث المباشر عنها في الجزء المخصص لها، بل إن هناك فضاء عاماً واحداً تخلقه العلاقات المتشابكة يسهم في إضاءة جوانب أخرى من

(*) نشر في مجلة "الأقلام" العراقية، العدد الثامن، ١٩٨٨.

حياة الشخصيات في غير الفصول المخصصة لها. ولكن من الضروري التسليم بأن كل فصل عن أي شخصية قد خضع لعملية انتقاء، وهو ما يقرب هذه الفصول من شكل القصة القصيرة، وإن لم ينل من المعمار الفني للعمل بوصفه معماراً روائياً حيث إنه هنا -على عكس القصة القصيرة- قريب من الجماعة، بل يقوم على الجماعة. على أن لشخصيات القصة القصيرة خصيصة غالبة لا نجدها في الرواية هي ما يدعوه "أوكونور" بالوعي الحاد باستيحاش الإنسان، وعلى ذلك يمكن القول معه إننا نكون أكثر صدقاً لو قلنا : إذا كنا نعيد قراءة رواية أثيرة لدينا تنسماً للألفة، فإننا نجد أنفسنا تجاه حالة مناقضة تمام المناقضة لذلك ونحن نقرأ القصة القصيرة[٢]. ومع هذا فإن لكثير من الشخصيات في روايتنا آمادا لانهائية تبلغها تجربة التلقي على الرغم من الكلام القليل عن تلك الشخصيات[٣]، إضافة لما تحققه من ألفة مع القارئ في نهاية قراءته لهذا العمل.

توجز الشخصيات عبر سبعة وستين فصلاً.. وتسلسل الفصول لا يقوم على التطور الزمني المألوف للحدث أو الشخصية كما هو الشأن في معظم روايات محفوظ، وإنما حسب تسلسل الحروف الأولى -هجائياً- من الأسماء الأولى للشخصيات. فأحمد مثلاً يذكر أولاً ثم تليه بدرية فبهيجة وهكذا، ولا شك في أن الكاتب متمرس في الاستخدام الرمزي للأسماء؛ فطالما استخدمها للمطابقة أو نقيضها بين معنى الاسم المجرد وسمات صاحبه، لكنه يستخدم الاسماء هذه المرة استخداماً هندسياً في تشكيل معمار الرواية؛ إذ لا يمكن الافتراض بان اختيار الأسماء جاء عشوائياً، وإلا أصبح البناء عشوائياً بدوره، ولأفلت الزمام من يد المؤلف، ولا نظن أن كاتباً من مستوى محفوظ يقع في هذا، لا سيما أنه يقرر بصراحة أنه ما أمسك القلم ليكتب رواية إلا وكانت متبلورة في ذهنه: الشخصيات والأحداث والبداية والنهاية، وكل ذلك يكون مسجلاً في فهرست[٤].

إنها وسيلة جديدة إذن يدفع المؤلف رؤاه من خلالها، ولئن سلمنا بأن العمل الفني -في الأدب الواقعي على الأقل- كيان مواز للحياة. وأن شكله كما يرى "ريد" شكل خاص، بطريقة معينة، شكل يؤثر فينا بطريقة معينة، شكل يؤثر فينا بطريقة معينة[٥] فلعلنا

نستطيع أن نغامر بالقول إن ترتيب الفصول في الرواية قد خضع لتخطيط هندسي مدروس، نظام يرنو إلى الواقع الموضوعي الذي تقدم له الرواية معادلاً فنياً. إن الواقع الموضوعي خلال القرنين الماضيين (زمن الرواية) حافل باللامنطق، يتداخل فيه الماضي بالحاضر، الصدف العشوائية تصبح حتمية في الزمن اللاحق، كل شيء ماضٍ في طريقة بلا ضوابط. كل واحد من الناس له دنياه، له حظه،له مطامحه وتوقعاته، صباحه ومساؤه ومع هذا تخيم الجماعة، المجتمع بما فيه من عناصر دينية ووراثية، بقيمه الاجتماعية والخلقية. إنه قوة علوية تفرض المصائر، وتحدد مآل كل شخصية. ولئن سارت الأمور في الواقع الموضوعي بصورة عشوائية لا هدف محدداً لها، فإن العشوائية في العمل الفني الروائي، لها هدفها الفني والفكري. إن "الحديث" تصوير مشهدي لواقع البرجوازية المصرية في مصر بتاريخها المعاصر، ذلك الواقع بعشوائيته، بمنطقه الأقرب إلى الصدفة السطحية، كمنطق ترتيب الأسماء على الأساس الألفبائي للرواية، وبهذا النظام، تنأى الرواية بنفسها عن أن تكون تأريخاً للطبقة أو الحقبة. السرد المباشر، والاعتماد على التقرير لا الفعل كانا سيربطان هذا العمل بوشيجة مباشرة مع التاريخ لو أنها اتبعت السرد الزمني التقليدي. مثل هذه الوشيجة ستكون على حساب فينة العمل.

وعلى أية حال فإن هذا النظام يتفق والمرحلة الفنية التي بلغها نجيب. مرحلة يصفها هو بعدم الالتزام بالقواعد الشائعة: "أما الآن؛ فلا أهتم بأي شيء من هذا، إلا بالتعبير عن ذاتي بحرية تامة، سواء اتفق هذا التعبير أو اختلف أو حتى تناقض مع القواعد، فهي لا تهمني إطلاقاً، ولم تعد هذه القواعد في نظري إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب، أي ليس هناك قواعد، ويصح جداً أن يكون لي أسلوبي الذي أكتب به"[٦].

الرواية، على بساطة لغتها، واعتمادها الرئيسي على السرد المباشر، لم تقدم كبناء متكامل للقارئ العجل، حسب هذا القارئ، تلك اللوحات المشهدية التي تتناول كل شخصية على حدة. حينئذ يستطيع أن يقلبها ويبدأ بقراءة أي فصل بغض الطرف عما قبله أو بعده، ليخرج بلوحة شبه متكاملة تحمل الكثير من عناصر القصة القصيرة. ولكن ربما كان من المستحيل على القارئ جمع خطوط الرواية من القراءة الأولى، ولو حاول ذلك

لأرهقته المحاولة؛ فالرواية تفترض أن قارئها يعرف الشخصيات والحوادث، من هنا تكثر الإشارات إلى أحداث بعينها، وشخصيات بعينها، إشارات توحي بان القارئ على معرفة ودراية بها بصورة تجعله -بعد حين- تائهاً، فلا يجد مناصاً أمامه إلا أن يقنع بقراءة كل فصل على أنه وحدة فنية شبه مستقلة، قوامه شخصية واحدة، مما يجعل الفصل يحمل بعض مقومات القصة القصيرة كما ذكرنا.

والرواية تخلو من الحدث الواحد. ليس هناك نقطة تلتقي عندها جميع الأحداث المتشعبة. هناك خطوط تسير فيها الشخصيات، لكن المصائر قد تتباعد، وتتحدد -ظاهرياً على الأقل- من خلال عناصر ليست متساندة بالضرورة، إذ من المستحيل أن يسعفنا شكل الرواية بتيار واحد من الأحداث تلتقي فيه جميع الروافد. نعم هناك منبع واحد تنطلق منه الشخصيات والأحداث ولكن دون أن تلتقي عند نقطة حديثة محددة. إن نقطة التجمع لا يمكن افتراضها إلا على أساس تاريخي حين جمعت الصدقة قبل قرنين، الآباء الثلاثة : عطا المراكيبي، ويزيد المصري، والشيخ القليوبي، تلتقي هذه الأسر بالمصاهرة بين الأبناء، وتتكرر حالات المصاهرة من حين لآخر، لكن تيار الزمن يمضي دون أن يجمع بين هذه الأسر الثلاثة جامع؛ بل دون أن يجمع بين الفرع الواحد من كل أسرة صلة باستثناء حوش المقبرة.

لكن المسألة تزداد تعقيداً حين نأخذ في الاعتبار بناء الرواية العام. فهو لا يقوم على مثل هذا التبسيط؛ لأنه لم ينطلقَ من خط مستقيم أي من الماضي إلى الحاضر، وإنما حَكَمته الألفبائية. ولعل هذا ميزة فنية أساسية للرواية نأت بها عن تسلط عنصر الحكاية التاريخية. وأعطتها، في الوقت نفسه "حدثاً روحياً" يجمع بين أشتاتها. هذا الحدث الروحي الذي يعني بالدرجة الأولى مقاومة لا إنسانية العالم وليس الهروب منه كما هو الشأن في الرواية -الدراسة التي يتحرك فيها الذهن في مجال مجرد معزول عن الوجود الموضوعي وخاص بالوضعيات الفلسفية[٧]. فالحدث هنا إذن ليس منفياً بالكامل، لكنه حدث روحي[٨] يجمع الشخصيات، ويخيم على المصائر ضمن واقع موضوعي لا تصور علمي ذهني مفترض.

وكما تخلو الرواية من الوحدة التقليدية للحدث، فإنها تخلو كذلك من طغيان الشخصية الواحدة، ولكن هناك كثيراً من الشخصيات تتقارب في الأهمية دون أن يخصص لها المؤلف فصولاً مستقلة ضمن الترتيب الألفبائي الذي ارتضاه. ومع هذا يمكن القول إن بعض الشخصيات أهم من بعضها الآخر بالصورة التي لا يمكن تصور بناء الرواية دونها، ذلك أنها بتأثيراتها الوراثية وبما تشمله هذه التأثيرات من سمات جسمية ونفسية، وبإرثها الاجتماعي والاقتصادي تجعل اعتمادنا عليها كبيراً في فهم كثير من الشخصيات الأخرى.

وعلى الرغم من أننا نستطيع أن نعد هذه الرواية -من بعض الوجوه- من روايات الأجيال، فإن الأسلوب هنا يظل أقرب إلى المرحلة التعبيرية من أدب نجيب التي بدأت بـ "اللص والكلاب، وهي مرحلة أغفلت التفصيلات في السرد والمواقف الصغيرة التي لا يمكن أن تكون لها أهمية إلا من خلال منظور البناء الفني لرواية الأجيال ذات الرؤية الواقعية، لكنها لم تعد، كما يقرر المؤلف نفسه تناسب قارئ اليوم أو روح المرحلة التي نعيش[٩]، وفي السنوات الأخيرة أخذ المؤلف يكرر مقولة مؤداها بأن تقدمه في السن لم يعد يسعفه في توفير جهد كبير مثل الذي احتاج إليه في الثلاثية، ويضيف: العمل الواقعي يحتاج إلى رصد وتجميع أما زمن "الحرافيش" (وهو يمتد لأكثر من أربعة قرون) فكان ملموماً بخلاف الثلاثية. كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكري إطلاقاً[١٠]. يقودنا هذا بالضرورة إلى طريقة نجيب في "الحرافيش" التي تشترك مع "الحديث" في عدد من السمات الفنية أهمها: *الحقبة الزمنية الطويلة*، والتسلسل *الوراثي*، وفقدان *البطل الواحد والحدث الواحد*.. إلخ، لكن "الحرافيش"، من ناحية ثانية، استمدت مقوماتها من "دفقة خيال"[١١] في حين خيم الواقع الموضوعي على مقومات "الحديث" وكانت وشائجها به من القوة بحيث تحسّب المؤلف -على أغلب الظن- من أن يؤدي ذلك إلى مظنة حسبانها تصويراً مباشراً له، فكان لها -من بين أسباب فنية أخرى -طريقة سردها الخاص بها. في حين تستطيع "دفقة الخيال"، في عالم الاسطورة في "الحرافيش" أن تدرأ هذا التحسب. هذا مع التسليم أن في شكل العمل الروائي يكمن واقعه، ويكمن معناه أيضاً، بل معنى

المعنى أي المضمون[١٣]. أي ليس مهماً ما كان في رأس نجيب محفوظ حين شكّل العمل، بقدر ما هو مهم الصورة التي جاء عليها هذا التشكيل.

وعلى الرغم من التكثيف والإيجاز فإن للحوار دوره ووظائفه هنا بطبيعة الحال. إن الجملة الحوارية في أجناس الأدب الموضوعية، لا تستمد قيمتها الجمالية من ذاتها بقدر ما تستمدها من وظيفتها في الكشف عن الشخصية، وصدى الحدث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنفعلة[١٣]. وهكذا فإن الكاتب يستخدم الحوار هنا حيث ينبغي أن يكون، وحيث يكون استخدامه أجدى من الوصف والتقرير. فحين تقول راضية مثلاً: "الله لا ينسي عباده ومن توكل على الله فلا يحزن"[١٤] فإن هذا القول يساعدنا على فهم تفكير هذه الشخصية التي تؤمن بالقضاء والقدر، ويشع دائماً منها تفاؤل المؤمن. على أن نجيب في هذه الرواية لا يعمد إلى "مسرحة الحوار" بمعنى أنه لا يترك الحوار وحده يقوم بمهمة شرح العواطف والكشف عن التفكير والمعتقدات والإسهام في تطوير الأحداث وغير ذلك من وظائف الحوار كما أشار إليها توفيق الحكيم في كتابه "فن الأدب"، بل إنه يدرك تماماً المسافة بين الحوار المسرحي الذي وجد لينطق والحوار الروائي الذي وجد ليُقرأ[١٥].
وعلى هذا فقد أسعف تدخل الراوي بالوصف، ما تنطقه الشخصيات، ليصبح الموقف أكثر تجسيداً واكتمالاً؛ "وقالت راضية لعمرو وهما منفردان:

- عين أصابت الولد. فقال عمرو بغيظ: يحسدونه على طيبته؟ وتساءل عمرو: أهو هذيان مرض؟ فقالت راضية بيقين: بل هو اتصال بأهل الغيب.."[١٦].

إن العبارات "**وهما منفردان**" و "بغيظ" و "تساءل" و "بيقين" تسهم في إضاءة هذا الموقف وتجسيده في صورة ما كانت أقوال الشخصيات فحسب بقادرة على تحقيقها.

والحوار هنا يعكس حقاً الخصائص النفسية والمستوى الفكري للشخصيات في واقعية من الأداء الملائم تُمثل الموقف وتُقويّ الإقتناع به. الحوار، وكذلك الوصف المباشر يتساوق مع روح الحقبة، فعلى سبيل المثال فإن الأم تُنادى في القرن الماضي بـ "يا

أمي "[١٧] في حين يطلق عليها "**ماما**"[١٨] في القرن العشرين، وفي الوصف المباشر نرى أن نابليون في نهاية القرن الثامن عشر يمر في حياة بعض الشخصيات "**كما يمر بياع الفجل أو بياع الدوم**"[١٩] لكن صورة الذكريات تختلف في النصف الثاني من القرن العشرين: "لم يترك أبوه في وعيه أية ذكرى فترعرع في بحيرة ثرية بحنان أمه وجدته لأبيه"[٢٠].

ولقد كان نجيب محفوظ من أوائل الروائيين العرب الذي جاوزوا إشكالية الفصحى والعامية في الحوار من خلال إدراكه بأن لغة الكتابة الروائية يجب أن تتطور ضمن مواضعات وطرق منها تجنب الغريب والمهجور من المتن اللغوي، واستعمال الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامية، وأن ننقل من العامية إلى الفصيحة -على سبيل التجوز- تلك الكلمات التي لا مقابل لها في الفصحى، وأن نفتح الأبواب حتى لألفاظ جديدة أو إفرنجية[٢١]. وهكذا فقد حفلت الرواية بألفاظ وتعبيرات من قبيل "نينة" و "عريس لقطة" و "**فك الخط**" و "**بابا**" و "**ماما**" و "**والله يخيبه**" وغير ذلك من التعبيرات الملائمة للواقع ملاءمة دونها ما تؤديه الكلمة الفصيحة أو التعبير المتكلف، وذلك مع المحافظة على سوية رفيعة في لغة الرواية. وقد يُظن أن في مثل هذه الطرق عدواناً على نقاء الفصحى وسلامتها، لكن الأمر ليس كذلك، لأن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بنوعية المفردات. على أن هذه المفردات حينما تقع في نسق فصيح فإنها سرعان ما تستمد من السياق قيمة جمالية ترتهن بنوع العمل الأدبي ووظيفتها فيه. وربما كان غياب هذا الاعتبار هو السر في ذلك اللبس الذي وقع فيه بعض نقاد نجيب محفوظ حين ظنوا استعماله لعدد من المفردات العامية (أو الدارجة) إيماء إلى تحول ملموس في موقفه إزاء قضية الازدواج في لغة الحوار الروائي. والحق أن مثل هذا التحول لا وجود له بشهادة الكاتب نفسه. فقد اعترف بتطعيم المعجم الفصيح لا باطراد التراكيب العامية، وهو بذلك يعده وسيلة إلى تطوير الفصحى لا موقف عداء ضدها. ومثل هذا لانلحظ فيه تحولاً إلا بمقدار ما نلحظه في امتصاص اللغات العصرية الحية لما هو غريب عنها من ألفاظ الحضارة[٢٢].

وعلى هذا يمكن القول إن أنساق التركيب الحواري في "الحديث" هي أنساق فصيحة

ليس فيها خروج على الأصول أو الفروع، بل يمكن القول إن كثيراً من التعبيرات الدراجة على ألسنة الناس جميعاً قد أكسبها الاستخدام الحواري هنا شرعة الفصاحة حين أصبحت تناسب الاستخدامين الفصيح والعامي: "قدم خير يا عم يزيد"(٢٣) "صلوا على النبي"(٢٤)، احمدي الله يا ولية.."(٢٥).

تجليات المراحل:

يتجلى الزمن في "حديث الصباح والمساء" بشكله التقليدي، بل إن عنوان الرواية نفسه يشير إلى هذا الترتيب. إن الشخصيات تقدم في صباحها ومسائها، وبين الصباح والمساء هناك الضحى، والظهر، والعصر، وحياة الإنسان خمسة مراحل أيضاً؛ طفولة وصبا وشباب وكهولة وشيخوخة، ولا نريد أن نذهب إلى أن حياة الشخصيات تقدم بمثل هذا التطابق. لكن الحركة واحدة؛ الحركة إلى أمام في تناول كل شخصية على حدة. ويختلف الأمر في البناء الروائي العام "للحديث" الذي اعتمد الترتيب الألفبائي في إيراد الفصول، ومع هذا فقد حضرت الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر ويقدمان بصورة مباشرة، أما المستقبل فتشير إليه الحركة الداخلية للعمل الفني، والإيحاءات المتعلقة بمصائر الشخصيات، وأيلولة الأحداث.

يحدد ابن خلدون في مقدمته الجيل بأربعين عاماً(٢٦). والزمن الروائي للرواية يمتد لحوالي قرنين (أي خمسة أجيال)، وتقوم الرواية على ثلاثة أسر كما نعلم، لكن الكلام عن جميع أجيال هذه الأسر ليس متساوياً ؛ فهو يقتصر على ثلاثة أجيال من أسرة المراكيبي، أما عن أسرة يزيد المصري، فهو يتتبع عند آل عزيز خمسة أجيال، أي حقبة الرواية بكاملها ولهذا دلالته كما ستضح لاحقاً، في حين يتتبع الراوي في آل داود أربعة أجيال فحسب، أما الأسرة الثالثة آل القليوبي، فإن الكلام عنها يتعلق بجيلين فحسب.

هل يمكن أن تكون "الحديث " رواية أجيال؟ من بعض الوجوه نعم... إن المساحة الزمنية الطويلة للرواية تشجع على هذه الإجابة ويشجعها كذلك تعاقب الأجيال فيها، أضف إلى ذلك أن في "الحديث" كثيراً من العناصر التي تذكر بواحدة من أشهر روايات

الأجيال، "الحرب والسلام". فكل من العملين يقوم على ثلاث أسر هي في الحرب والسلام أسر بيزوخوف، ويولكونسكي، وروستوف. "الحرب والسلام" أمسكت بأكثر الموضوعات سعة في العالم، وهي القصة التي تعد كل قصص العالم الأخرى ثانوية بالنسبة لها، وشخصياتها يمثلون دائرة الميلاد والنمو والموت ثم الميلاد من جديد. إنهم يمثلون القصة الأزلية التي لا تتبدل في كل زمان ومكان[٢٧].

على أن "الحرب" و"السلام" حادثتان عرضيتان وليستا جوهر الموضوع، فالمشهد التاريخي قد استعمل كنقش وخلفية.. ولكن لم يتم ربط سلسلة المشاهد المتنوعة بسبب الحرب؛ فالشباب والشيخوخة، والمد والجزر المتكرر، تلك هي الفكرة الأساسية لرواية تولستوي[٢٨]، واضح مما سبق ان هناك بعض العناصر المشتركة. إن دورة "الصباح والمساء" هي قصة بداية الإنسان ونهايته، وبإزائها تصغر حقاً كل قصص العالم، ثم إن المد والجزر المتكرر هنا، هو أيضاً الفكرة الاساسية، أضف إلى ذلك كون "الحرب والسلام" رواية تتابع فيها صور الحياة التي تعيشها أجيال معينة. الشباب الذي يؤول إلى نضج وكمال. الفرص التي تلتقي أو تتعارض أو تتجدد، الأمل الذي يزدهر ثم يذوي ليعاود الظهور في حياة أخرى. الشيخوخة التي وهنت وهي تتطلع إلى شعلة الشباب مرة أخرى. تلك هي مادة الرواية[٢٩] وهذه بالضبط تكاد تكون مادة "حديث الصباح والمساء".

وإذا كانت "الحرب والسلام" قد تضمنت ازدوجية بين الفكرة الأساسية والموضوع، الذي يعبر عنه العنوان بحيث كان تولستوي كالقابض على الفكرة بيد، والموضوع بيده الأخرى[٣٠]، فإن "نجيب" قد تجنب هذا، لقد جعل الموضوع والفكرة شيئاً واحداً، وهو لم يكتف بإظهار المشاهد التاريخية كنقش وخلفية تظهر من آن لآخر لتمثل نهضة جيل لا يمكن تصورها إلا في ذلك الزمن المتحول[٣١]، إن الأمر عند نجيب لم يكن مجرد خلفية بل عملية سردية تنهض حقاً على ثنائية الزمن والسببية؛ فالرابط بين الزمن والمكان والشخصيات كان مباشراً. لقد كانت صفارات الإنذار في الحرب العالمية الثانية -مثلاً- تظهر لإن إحدى الشخصيات كانت تسمعها، وكانت الانفجارات في تلك الفترة تدوي لتتسبب في نوبة قلبية قاتلة تعجل بنهاية الشخصية. إن التاريخ إذن كان جزءاً من حياة الشخصيات ولم يكن مجرد خلفية أو منمنمات تزيينية.

ومن الضروري الإشارة إلى أن زمن "الحرب والسلام" يمتد حوالي خمسة عشر عاماً في حين يمتد زمن "الحديث" إلى نحو قرنين. وقد اختار تولستوي فترة كانت فيها خريطة أوربًا تتشكل بفعل غزوات نابليون بونابرت، وهي اللحظة التي انطلق منها نجيب بسرد سيرة أجياله؛ فقد بدأها مع قدوم حملة نابليون إلى مصر. لكن ما كان في رأس تولستوي أداه بخمسة عشر عاماً، في حين ما كان في رأس نجيب محفوظ احتاج إلى قرنين. هل تريد الرواية أن تقول -عند هذه النقطة بالذات- إن غزوات نابليون وتأثيراتها السياسية في أوربا قد أُلجمت بعد خمسة عشر عاماً من بدئها، في حين امتدت تأثيرات الغزوة وتفاعلاتها في مصر إلى ما بعد قرنين؟ ولكن هذا الافتراض قد ينطوي على حيف بحق رؤية المؤلف. إذ يجب التسليم بأنه ليس هناك ما يؤكد بأنه قد كتب "الحديث" وقد وضع نصب عينه "الحرب والسلام" أو أنه يرى أو يؤمن حقاً بان للحملة الفرنيسة هذا المدى من التأثير، لكن الواضح أن العوامل الموضوعية، ومن جملتها المنطلق الزماني تتقارب إلى حد يصعب معه إغفال الاشارة إليها.

مع أن الرواية تورد كثيراً من الأحداث بتواريخها الحقيقة فإن تيار الزمن يتدفق أيضاً من خلال الفعل الإنساني، إن طريقة تفكير كل شخصية تشي بالحقبة التي تعيش فيها، والحوار يعبر عن الفترة، والتقاليد تنبئ بالمرحلة، والعلاقات مؤشر قوي على الأحوال، كما أن الوصف المباشر للشخصية نفسه يوحي بزمانها: "وجاءت الحملة الفرنسية وذهبت قبل أن يبلغُ الشقيقان الوعي فمر بهما نابليون بونابرت كما يمر بياع الفجل أو بياع الدوم"[٣٢].

ولنتأمل في الحوار الآتي لنلاحظ إلى أي مدى يعبر عن الفترة: "ولما استوى عزيز طفلاً ناضجاً قال عمر (يزيد)[٣٣] يزيد بلهجة الإسكندرية: **آن أوان الكتاب، بل أرسله إلى أمي في السوق.**

فقال: فك الخط هو الذي يسر لي عملي في وكالة الوراق"[٣٤]، **والحوار الآتي يعبر** ولا شك عن فترة أخرى، فترة أقرب إلينا: "- الكلام الكثير يوجع رأسي، ولم يجر ذكر

لأي موضوع هام..

فصرخت: إن لم يكن الكلام في الهندسة يصبح لغواً؟"(٣٥).

بل إن خطاب الراوي يتساوق والحقبة التي يتحدث عنها: **"وعطا نفسه تشاءم من مقدم الرجل، لأنه جر وراءه جيش الكفار، جيش نابليون"**(٣٦).

إن الكلام السابق لم يرد حواراً على لسان إحدى الشخصيات وإنما ورد تقريراً عن لسان حال إحداها.

على أن أهم المؤشرات الزمنية تظل الأحداث العامة، إذ لم يحدث أن أغفلت الرواية حدثاً مهماً خلال مداها الزمني الذي استغرق قرنين، وقد أولت اهتماماً خاصاً بالثورة العرابية (١٨٨٢) وثورة (١٩١٩) وثورة (١٩٥٢). وحددت بوضوح مواقف الشخصيات المعاصرة لها منها. كما اهتمت بالحروب العربية الإسرائيلية التي اشتركت فيها مصر وأثرها على الشخصيات. لكن الملاحظ أن الرواية لم تول الحقبة الممتدة ما بين نهاية عهد محمد علي والثورة العرابية إلا اهتماماً عابراً في إشارات إخبارية سريعة؛ فلم يرد ذكر لأحداث مهمة مثل افتتاح قناة السويس وأزمة الديون المصرية التي أعقبت ذلك، كما لم يرد ذكر للمغامرات العسكرية المصرية خارج الحدود. ولا يعني هذا أننا نعامل الرواية كوثيقة تاريخية، ولكن لعله من حقنا أن نزعم، أنها، أي الرواية، تحقق، من بعض الوجوه، استحضاراً فنياً لمسيرة بعض قطاعات الشعب المصري خلال حقبتها الزمنية ولا سيما للطبقة الوسطى، ومن هنا نفهم لماذا لم تهتم الرواية كثيراً بالحقبة التي سبقت الثورة العرابية، ذلك أنه لم يكن هناك دور فعلي للطبقة الوسطى في تلك الحقبة. قبل الثورة الغربية كان دور الطبقة الوسطى يتجلى بافراد فحسب مثل عطا والشيخ القليوبي ويزيد المصري، وبعدها بدأ دورها يظهر كإحدى القوى الرئيسية في المجتمع.

لا يتكشف الزمن في "الحديث" بوحداته الجزئية القصيرة، فهو لا يتجلى مثلاً من خلال فصول السنة أو من خلال الشهور محددة بأسمائها. إذ ليس هناك صور تشي بفصول السنة مثلاً، ونحن لا نلمس تأثيرات مثل هذه "البوارق الزمنية"(٣٧) على الشخوص أو على تدفق

الأحداث. لكن الزمن يفرض نفسه بما يصاحبه من تحولات اجتماعية وسياسية، فنرى في جملة واحدة كيف تحضر الأبعاد الثلاثة للزمن: الماضي والحاضر والمستقبل:

"علينا أن نبيع الأرض فقد انقلب الدهر على ملاك الأراضي."[٣٨]، وفي كثير من الحالات يلجأ الرواية إلى تقنية الاستباق:

"ونشأ طيعاً مؤمناً ولكن بلا قيود بخلاف أسرته جميعاً، فلم يؤد الصلاة، ولا الصيام حتى بلغ الخسمين من عمره، وستنطبع أسرته الخاصة بطابعه فيما بعد."[٣٩].

وبهذا يمكن القول إننا لا نجد أبعاداً معقدة للزمن في "الحديث" وإنما هوشكل تاريخي فحسب: "الزمن لا يتجلى لي إلا في شكله التاريخي، من خلال التجربة الاجتماعية الحيوية"[٤٠].

إن شكل الرواية، وأسلوب السرد فيها، وبناءها العام كله أمور تسهم في تحديد صور الزمن فيها، وقد وزع المؤلف البطولة فيها على عدد هائل من الشخصيات، ليس بالتساوي بطبيعة الحال، ولكن بالقدر الذي جعل التركيز على دقائق حياة كل شخصية أمراً مستحيلاً، ومن ثم كان تتبع الزمن التفصيلي في الرواية أمراً غير ممكن أيضاً. إن تأثيرات اللحظات أو الدقائق أو حتى الأيام المعدودة لا نجد لها أثراً يذكر. إن الرواية تكاد تخلو من المواقف التفصيلية بطيئة الحركة التي تعطي مجالاً لإدراك نبض الزمان، إذ إن حركة السرد السائدة فيها قائمة على التسريع بل الإجمال، ومن هنا فقد غلب استمال الفعل الماضي ولاسيما في الكلام عن الشخصيات التي تبعد عن زماننا، في حين يكثر استخدام صيغ المصدر والمضارعة في تقديم الشخصيات الأقرب إلى زمن صدور الرواية.

النمذجة:

كان نجيب محفوظ من أوائل الروائين العرب الذي ينجحون في تقديم "النموذج البشري". فقد استطاع أن يبسط في القاهرة الجديدة نموذج "محجوب عبدالدايم" ناسجاً

قسماته النفسية والاجتماعية بعناية فائقة من خلال استبطانه لنفسيته[٤١]، وقدم في أعمال تالية نماذج نابضة لسقوط المرأة من خلال شخصيات مثل حميدة في "زقاق المدق" و ريري في "السمان والخريف" وزهرة في "ميرامار"، كما نجح في إنجاز نموذج المضطرب نفسياً في "السراب"[٤٢] والحقيقة أن نجيب محفوظ لم يترك نموذجاً ينتمي إلى الطبقة الوسطى إلا تناوله. فقد قدم أيضاً، نماذج "الفتوة" و"البلطجي" و "الشاذ"، ونماذج للانتماء السياسي والعقائدي مثل نموذج الشخصية الدينية، والشخصية اليسارية، كذلك قدم نماذج لمزدوجي الشخصية، وللموقف التقليدي وغير ذلك.

ولا غرابة في ذلك فإن نجيب محفوظ هو كاتب الواقعية الأول في الأدب الروائي الحديث في الوطن العربي، والشخصية النموذجية تصبح نموذجية لكونها موصولة في جوهر شخصياتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تطور المجتمع، فعندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالية من الأعماق الأصيلة لشخصية ما ينبثق لدينا أدبياً نموذج واقعي[٤٣].

وهكذا يمكن القول إن المقام الأساسي والفيصل الجوهري في التصور الواقعي للأدب هو تكوين النموذج كتركيب خاص يجمع في مجال الخصائص والمواقف معاً العنصر الفردي بالعنصر النوعي بطريقة عضوية، ولذلك يصبح نموذجاً لا لطابعه المتوسط ولا لطابعه الفردي البحت مهما كان معمقاً بطبيعة الأمر، وإنما لما يصب فيه وينصهر به من كل اللحظات المحددة إنسانياً واجتماعياً بطريقة جوهرية، لأنه يمثل هذه اللحظات في أقصى فورانها وفي أشد حالات تحقق إمكاناتها[٤٤].

معنى الكلام السابق أن "النموذج" قد حل -روائياً- محل الصورة التقليدية للبطل، وأنه هو البطل اللابطولي، ولكنه البطل الإنساني كذلك، إذ من الضروري ألا ننتهي إلى فكرة اختفاء الإنسان من الرواية الحديثة بحجة أن البطل التقليدي قد اختفى[٤٥]؛ فالنموذج الإنساني هو البطل الواقعي بصورة أو بأخرى. لكننا هنا في "حديث الصباح والمساء" نواجه بفقدان النموذج الواحد بطلاً رئيسياً للرواية. أي ليس هناك شخصية معينة يمكن أن

ننظر إليها بوصفها عصب الرواية، لكننا إذا استعنا بقدر من التجريد وذهبنا إلى أن البطل هنا ليس شخصية بعينها بل طبقة بعينها؛ البرجوازية المصرية، حينئذٍ تكتسب المواقف الرئيسية الأولى، بتأثيراتها الوراثية، بعض الخصائص العامة للنموذج الإنساني.

ولعل نموذج "الإقطاعي الجديد" من أبرز النماذج الإنسانية التي تقدمها "الحديث"، وما نعنيه بالإقطاعي الجديد، هو السيد من البرجوازية الكبيرة الذي بدأ يشارك الإقطاعي القديم السيطرة على مقدرات المجتمع السياسية والاقتصادية، وذلك مع بدء النهضة المصرية الحديثة أوائل القرن الماضي. و "الاقطاعي الجديد" -في معظم نماذجه- مصري النبتة والعرق في حين كان الاقطاعي القديم ينتسب إلي عرق غير عربي ويترفع عن أن يُقرن بالمصري. الإقطاعي الجديد إذن بدأ أولاً يشارك القديم امتيازاته ثم بدأ يحل محله إلى أن أصبحت البرجوازية الكبيرة قوة أساسية في المجتمع المصري ولا سيما في الفترة ما بين الثورتين العرابية و١٩١٩. وأبرز سمات نوعية "الإقطاعي الجديد" هي:

أ- الصدور عن المصالح الطبقية فحسب. ب- خشونة في السجايا تغلف أحياناً بسلوك ناعم حسب الموقف والعصر. ج- قوة الشخصية، والرغبة في فرض السيطرة على الآخرين. د- البخل، والحرص، وحسن التدبير، والجشع اللانهائي في الشراء. هـ- الطبيعة العملية. و الحرص على مظاهر التدين، دون مضمون حقيقي لهذا التدين. وتأخذ هذه السمات اشكالاً متعددة بين عصر وآخر...

إن موقف عطا المراكيبي من الثورة العرابية. وقد أدركها هو موغل في الشيخوخة، مشبع بحكمتها، تحدده مصلحة أملاكه وأمواله. يتبرع لها حين توقع لها النجاح، لكنه لا يلبث بعد إخفاقها أن يعلن تأييده للخديوي، وتتكرر الصورة نفسها في مواقف ابنه محمود من ثورة ١٩١٩. أما ابن محمود، عدنان، فلم يكن يختلف عن أبيه وعمه في كراهية ثورة ١٩٥٢، ولكن لم يند عنه قول أو فعل يعرضه للمؤاخذة.

أما خشونة السجايا فإن المؤلف يقررها بالسرد الخبري المباشر بالنسبة لعطا[٤٦]، وبالمواقف بالنسبة لابنه محمود وحفيدي عطا، عدنان أحمد وحسن محمود.

وتبرز قوة شخصية عطا في فرضه سيطرته على زوجته الأرستقراطية وإدارته لأموالها بتصرفه المطلق. كما تبرز قوة شخصية ابنه محمود في سيطرته على العائلة ومقدراتها على الرغم من وجود الوارثين الآخرين، أما الحفيد عدنان فتتجسد هذه الخاصية لديه في تحديه لعمه وفرضه إرادته على أبيه حتى استعاد حق إدارة أملاك أسرة أبيه، وتبرز هذه الخاصية في شخصية ضابط الشرطة حسن محمود الذي اشتهر بالعنف في تفريق المظاهرات وتعامله الفظ مع أقربائه. وكانت سمة البخل مع حسن التدبير مشتركة بين هؤلاء الأربعة؛ فالمؤلف يقررها مباشرة لعطا ومحمود[٤٧] من خلال تعاملة مع الأرحام. فقد حرص على الحد الأدنى فقط. كما يقررها للحفيدين حسن وعدنان اللذين حققا ثراء بالغاً في عصر الانفتاح السبعيني. والمتتبع لسلوك هؤلاء الأربعة يلحظ الطبيعة العملية التي كانوا يتسمون بها، وذلك من خلال مجاراتهم للأحوال السياسية التي كانت تسود في حياة كل منهم، إذ لم يسع أحد منهم على الاطلاق إلى أي مجابهة مع السلطة. بل إنهم حفظوا جيداً نصيحة الجد، وطبقوها بحذافيرها، حين قال لابنه وهو على فراش الموت:"سأترك لك نصيحة هي أغلى من المال، اعتبر العزبة وطنك، وهبها كل نقطة إخلاص في قلبك وحذار من الخطب والشعر..."[٤٨].

والتدين لم تكن له جذور عميقة في هذا النموذج. وإنما كان واجباً اجتماعياً، وشعائر تتكرر أمام الناس.

ولا يعني ما سبق أن جميع المنتمين للبرجوازية الكبيرة هم بالضرورة إقطاعيون جدد؛ فآل داود مثلاً يتوارثون أمجاد الباشوية دون أن تتطابق صورتهم ومواقفهم مع آل عطا. إن هناك سمة نوعية للإقطاعي جديداً كان أم تقليدياً هي علاقته بالأرض مع ما يستتبع هذه العلاقة من أنماط الممارسات الاجتماعية والسمات النفسية والأخلاقية، في حين لم يكن امتلاك الأرض الوسيلة الوحيدة للمجد البرجوازي. فقد كان هناك التعليم (آل داود مثلاً). كما كانت هناك سبل التجارة والصناعة، وهي السبل التي تجلت لفترة قصيرة عقب ثورة ١٩١٩.

وتجسد الرواية شخصية "الأفندي" بسماتها الفكرية وخصائصها النفسية والاجتماعية، فنرى هذه الشخصية في مرحلة بزوغها وقد حملت معها تطلعاتها الأساسية التي ظلت قائمة حتى عهد قريب. إنها شخصية طامحة تسعى لتغيير واقعها، ولا مانع، لأجل ذلك، من اللجوء إلى تغيير المكان أو المهنة أو الهيئة والسعي إلى الرزق حيث يكون. إن يزيد المصري يرتحل من الإسكندرية طلباً للنجاة من الوباء وسعياً إلى الرزق. ونرى ابنه عزيزاً وقد استبدل بالعمامة الطربوش، غير أنه لم يكن في مستوى طموح أبيه واستعداد شقيقه الآخر داود، الذي قادته الصدفة الحتمية إلى مصيدة التعليم ليصبح طبيباً وينال الباشوية. أما ابن عزيز عمرو فهو يسعى للنهوض بواقعه من خلال مصاهرة الفروع الغنية من الأسرة الكبيرة. فيزوج ابنيه من آل المراكيبي وآل داود. على أن هذا السعي لتغيير الواقع لم يجاوز عند شقيقه سرور عزيز حد الحسد وصب اللعنات على الاغنياء من أقاربه. وكثيراً ما كانت الإمكانات المالية تحول دون تحقيق مطامح هذا النموذج. إن "عمرو" لا يجد ما يقوله لابنه حين أراد الالتحاق بمدرسة الطب سوى : "المجانية في الطب متعذرة، والعين بصيرة واليد قصيرة.." [٤٩] ويقتنع الابن بمدرسة المعلمين.

"الأفندي" تقي ومستقيم بعامة، وهو دمث الخلق سهل الطبع يحوز تقدير الرؤساء، والزملاء، ويثري حياته بالأصدقاء، ينال بالحلم مالا يناله بالغضب[٥٠] وهو صادق الوطنية وقد تجلى الموقف الوطني لهذا النموذج في ثورة ١٩١٩، فقد دخل أصحابه محرابها المقدس في قمة الانفعال بعشق الزعيم، وشاركوا في الاضرابات وحافظوا على ولائهم للثورة وزعيمها. من أدرك منهم ثورة ١٩٥٢ أيدها بكل قلبه، وكذا كان موقف أبنائهم منها، لقد تربى الأبناء -وطنيا- على مبادئ ١٩١٩ فكان ولاؤهم تلقائياً لثورة ١٩٥٢.

في الرواية نموذج "عالم الدين" المتنور الملتزم، ويمثله معاوية القليوبي لكن عالم الدين بسماته تلك يتوقف عند هذه الشخصية فحسب، ليتخذ بعد ذلك شكلاً مغايراً هو المارق الذي ينساق وراء غرائزه ويترك العنان لأهوائه. يتمثل هذا النموذج في ابن الشيخ معاوية، بليغ، كما يتمثل في زوج ابنة الشيخ نفسه، علي بلال. اللذين هجرا الجبة والقفطان إلى لبوس العبث والمجون.

أما نموذج "الملتزم السياسي" فهو تكرار لنماذج من هذا القبيل وردت في روايات أخرى لنجيب مثل "القاهرة الجديدة" و "الثلاثية" و "الشحاذ" وغيرها. لكن النموذج هنا، بحكم أسلوب السرد، يُقدم بتركيز شديد وتعامله مع واقعه السياسي والاجتماعي لا يتنامى بالفعل والتصوير وحده بل بلغة التقرير، صحيح أن طريقة السرد وتشابك الأحداث والشخصيات تسهم في خلق مناخ موضوعي متكامل، لكن مثل هذا المناخ لا يقوى على طرح تجربة نابضة بالحياة متفاعلة مع الواقع، متنامية مع الأحداث -إن كان ثمة أحداث متنامية - تضارع شخصيات من مثل أحمد وعبدالمنعم شوكت في "الثلاثية" ومصطفى خليل في "الشحاذ" وغيرهم.

وتتضمن الرواية معظم النماذج المألوفة في المجتمع المصري، ولاسيما مجتمع الطبقة الوسطى؛ فبالإضافة إلى ما سبق ثمة حضور لنموذج "الغيبي" أي ذلك الذي يخلط المعتقدات الدينية بالغيبيات، وهو يتمثل في النساء بأكثر منه في الرجال. وهناك نموذج "الانفتاحي" الذي نراه صدى للواقع الحديث في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، وعادة ما يكون هذا من بقايا الإقطاعيين الجدد، وبقايا النافذين. وقد يكون من فئة المتسلقين الانتهازيين القادرين على التعامل مع كل عهد. كما يبرز في الرواية نموذج "إنساني" ذو سمات أساسية تجعله يتكرر في كل زمان ومكان، وهو نموذج "مزدوج الشخصية"، ذلك النموذج الذي تجسد في أنصح صورة في أدب نجيب محفوظ بالسيد أحمد عبدالجواد في الثلاثية. حيث نراه يعيش نمطين من الحياة واحداً في النهار وآخر في الليل. نرى هذه الممارسة تتكرر هنا في شخصية القاضي لبيب سرور، الذي يثبت كفاءة ونزاهة في عمله نهاراً، لكنه يطلق العنان لغرائزه ليلاً.

ويلاحظ أن الرواية قد خلت من نماذج المنحرفين والشاذين، كما خلت من شخصية الساقطة أو المومس، وهي النماذج التي حفلت بها روايات نجيب السابقة وكانت إحدى الظواهر البارزة في أعماله، ولعل خلو الرواية من هذه النماذج نابع من طبيعة المنهج الصارم الذي حكم به المؤلف نفسه والرواية، بحيث لا تتعدى شخصيات الرواية ثلاث أسرٍ بعينها، ولكن هذا وحده لا يكفي، بل يمكن أن نضيف إلى ذلك تفسيراً آخر يستند إلى

الرؤية العامة التي صدر عنها المؤلف، وهي ميل لتمجيد الطبقة الوسطى وقيمها تمجيداً يكاد يصل ببعض أفرادها إلى حد الحصانة الخلقية، إلا إذا استثنينا بعض النزوات العابرة عند بعض الشخصيات (من مثل رضوان ياسين في الثلاثية مثلاً)، يعزز ذلك أن النماذج المنحرفة في أدبه كانت تنحدر -في معظمها- إما من الطبقة الإقطاعية، وإما من الطبقة الكادحة الفقيرة. وقد كان سبب الانحراف الرئيسي وبخاصة عند الشخصيات المنحدرة من الطبقة الدنيا هو الفقر والعوز، ولم تكن مشكلة الفقر مطروحة في روايتنا.

نخلص مما سبق إلى أن الفكرة النموذج تقوي صلة هذه الشخصيات بالحياة، بل إن الفكرة ذاتها. تقوي الحياة وترتفع بها وقد تجعلها مثالية[٥١]. والنموذج في هذه الرواية يجاوز ما يدعوه صاحبا "نظرية الأدب" تاريخ الحالة"[٥٢] ذلك أن مثل هذا المنحى يناسب القصة القصيرة، غير أن "نجيب" هنا روائي يقدم عالماً بأكثر مما يخدم قضية محدد أو حادثة أو شخصية. فالروائيون الكبار جميعهم يملكون هذا العالم، ويمكن التعرف إليه باعتباره يفيض ويتداخل مع العالم التجريبي وإن كان متميزاً ومفهوماً بذاته[٥٣].

قيم طبقية:

نجيب محفوظ كاتب الطبقة الوسطى، وليس من الصعب أن نقرر بأن شخصياته من خارج هذه الطبقة لا تتسم بالعطاء الذي تتسم به شخصياته من هذه الطبقة[٥٤]، ومع هذا فهو يعد نفسه ناقداً لهذه الطبقة، ويقر بأنه لم يكتب عن شخصيات من الطبقات الأخرى لأنه لم يعرفها[٥٥].

وإضافة إلى ذلك يلحظ كل دارس لأدب نجيب بأنه تعامل مع كل فئات البرجوازية، من موظفين وحرفيين وتجار، وتعامل مع هذه الفئات في أوضاع متعددة، سواء حين كانت ضمن البرجوازية الصغيرة، أو حين تتطور أوضاعها إن التجارة أو بالتعليم أو بغير ذلك من وسائل حتى تنهض وتدخل في نطاق وضع أعلى: البرجوازية الكبيرة.

بزغت طلائع البرجوازية منذ عهد محمد علي، حين بدأت وفود البعثات العلمية بالعودة

من أوروبا واتخذت البلاد نظماً حديثة في الإدارة والجيش، كما نشطت الحركة الصناعية والزراعية والتجارية، مما أدى إلى نشوء طبقة جديدة من العاملين في الوظائف الحكومية وغيرها، واشتد عود البرجوازية بعد الثورة العرابية، لكنها أصبحت -بفئتيها الصغيرة والكبيرة- أهم قوى المجتمع المصري بعد ثورة ١٩١٩. ولقد رصدت "حديث الصباح والمساء" العلاقات الاجتماعية ضمن الطبقة الوسطى خلال قرنين تقريباً. ولم تتعرض للطبقة النبيلة (الأرستقراطية) وهي الطبقة التي تختلف عن البرجوازية فيما تزعمه لنفسها من امتيازات عرقية. ولقد دأب "نجيب" على إدانة هذه الطبقة إدانة قاسية في عدد من رواياته. وعدها دخيلة على المجتمع، بترفعها عن سائر الفئات الأخرى، وعدم تهاونها في السماح لأي متطفل من الفئات الدنيا بالولوج إلى عالمها[٥٦].

إن الشخصيات الثلاث الأولى، أي الجيل الأول الذي انحدرت منه شخصيات الرواية، يمثلون حقاً التكوينات الأساسية المادية والروحية والنفسية التي انحدرت منها البرجوازية؛ فالأول عطا المراكبي انحدر أصلاً من الطبقة العاملة (كان صبي دكان) لكنه عن طريق فرصة زواجه من إحدى المنتسبات إلى الطبقة النبيلة (هدى الألوزي) ينتقل إلى وضع اجتماعي أعلى. ويصبح هو وذريته من البرجوازية الكبيرة. وتتجمع في عطا التكوينات المشار إليها في نموذج الإقطاعي ولا سيما الطموح والصعود؛ إذ المعروف أن منتسبي البرجوازية الكبيرة ينحدرون في معظمهم من فئات أدنى في السلم الاجتماعي. وهناك أيضاً، في طباعه ما يذكر بما ينتشر في هذه الفئة من حرص وطمع وانتهازية، ومن وهَن يسود علاقاتها بالواقع الذي انحدرت منه، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في موضعه، لكن ما يهمنا هنا هو أن الزواج كان وما زال وسيلة شائعة للصعود الطبقي كما حصل مع عطا. وتثير قضايا الزواج في "الحديث" إشكالات اجتماعية مألوفة، مثل التشابك والتعارض في القيم، واتباع المألوف والخروج عليه. والزواج عند الطبقة الوسطى يتم ضمن طقوس شكلية مستقرة، لكن الدوافع الانتهازية قد تتخطى هذه الطقوس؛ فنرى والد الفتاة يخطب لها عريساً على أساس مدروس: دمامة ابنته تعادل فقر العريس[٥٧]، بيد أن منطق الحياة يأبى -في الغالب- مثل هذه الصفقات، فيئول الزواج إلى إخفاق.

وقد نرى، كصورة أخرى، الخلافات الأسرية تذبح الحب وتئد الزواج في مهده، لا لشيء إلا لأن الاسرتين متلاحيتان لاحتكاكات طبقية، أو لأن مستوى أهل أحد الحبيبين لا يسمح بالمصاهرة حسب معايير الأسرة الأخرى[٥٨].

وترصد الرواية قيمة كل حقبة من زمنها الطويل تجاه الزواج، ففي حقبة ما كان الزواج من موظف غير حكومي صفقة خاسرة، وفي زمن ما يرفض أهل الفتاة تزويجها من طبيب لأن أباه كان "سبيلجياً" (ناظر سبيل المياه)، وفي زمن آخر تعترض الأسرة على مصاهرة أسرة أخرى لا لشيء إلا لكون والد الفتاة نجاراً. وفي وقت ما ترفض الزوجة الحياة مع زوجها لاكتشافها أن أمواله تأتيه عن طريق غير سوي لكنها لا تلبث، بعد طلاقها منه أن تطالبه بتجهيز بناتهما من هذه الأموال. وهكذا فقد أصبح الزواج مؤشراً للتعبير عن قيم العصر وأداة لتصوير التحول الذي يطرأ على هذه القيم مع تغير الزمن.

والملاحظ أنه مع تقدم زمن الرواية يبرز الاحتكاك الاجتماعي أكثر فأكثر؛ ذلك أن البون يتسع بين الأقرباء وتصبح الأجيال أقل اختلاطاً ومودة تجاه بعضها، ويقدم المؤلف صورة نابضة لهذا التلاحم الذي كان سائداً بين الأسر الثلاث في وقت ما، من مطلع القرن الحالي: "ما أكثر ما يقول بنات داود في بنات عمرو، وسرور في بنات داود. وما أفظع ما يتهكم به آل داود على آل عطا، وما أقسى ما يتندر به آل عطا على آل داود، ولكن متانة الأساس كانت تصمد للزوابع والأعاصير التي تهب على البيت الكبير"[٥٩]. وحقيقة الأمر أن الأساس لم يعد متيناً، بل لم يعد هناك أساس على الإطلاق يجمع بين الأسر الثلاث بعد التحولات الاجتماعية التي سارت مع الأيام، ولا يكاد الزمن بعد ثورة ١٩٥٢ يكشف عن أي أساس تتلاقى حوله هذه الأسر.

وتُلقي القيم الاجتماعية بظلها على أوضاع المرأة، وتبرزها في ناحيتين بخاصة: الزواج والتعليم، وقد لاحظنا آنفاً أن الزواج كان يخضع لقيم كل حقبة، حيث لم يكن دور للفتاة في مجتمع الطبقة الوسطى في القرن الماضي، ثم تطورت الأمور بحيث أصبح الزواج -في بعض الحالات- أداة بيد الأب أو الزوج أو الحمو أو غيرهم للصعود والتسلق. ولم تكن الأمور تخلو من بعض الاستثناءات ولكن بصورة عامة تبين الرواية أن قيم البرجوازية

الصغيرة في أمور الزواج كانت أكثر نقاء منها لدى البرجوازية الكبيرة . ويختلف الأمر في التعليم، ذلك أن الطبقة الشعبية كانت تكتفي بمرحلة أولية من تعليم البنت، ثم تلزم الفتاة بيت أبيها في انتظار العريس. في حين كانت الأسر الغنية تتيح للبنات، في وقت مبكر من العصر الحديث فرصة الاختلاط مع الأقليات الأخرى كاليهود مثلاً، وقد كانت البرجوازية الكبيرة تحرص على تربية بناتها تربية غربية أو ما كانوا يطلقون عليه "التعليم التهذيبي" ، وكان هذا ينعكس في موقف المرأة الديني والسياسي، يقول الراوي عن إحدى الشخصيات التي تلقت تعليماً تهذيبياً: "وتسربلت روحها بتراث غريب حتى يخيل للرائي أنها إفرنجية ذوقاً وعقلاً وتراثاً، ومع أنها لم تنطق بكلمة تخدش إيمانها إلا أنها عاشت حياتها وهي تجهل دينها وتراثها جهلاً تاماً، ولا تجد في ذاتها انتماء إلى وطنها رغم معايشتها ثورة ١٩١٩ ، ولولا تعصب سطحي لموقف أبيها السياسي انطلقت إليه من منطلق الكبرياء للأسرة"(٦٠) .

وفي وقت مبكر من القرن التاسع عشر لم تكن قيمة التعليم تساوي شيئاً حتى للرجل. إن ما حل بداود حين أخذه الجند من قارعة الطريق حيث يُعد للذهاب إلى فرنسا ليتعلم الطب، كان مصيبة في نظر الأسرة. ولم يعزّ عزيزاً شقيق داود ، عن المصيبة التي حلت بأخيه سوى محافظة هذا الأخير على تقاليد أهله وتمسكه بأهداب دينه بعد عودته.

رؤية واقعية:

تُقدم شخصيات الرواية برؤية واقعية، وتسير حياة معظمها حسب ما هو مألوف. ولكن تقع تحولات فجائية تقلب حياة بعضها الآخر رأساً على عقب. بل يمكن القول إن التحولات الاساسية في مسيرة حياة فروع الأسر جاءت نتيجة لهذه التحولات المفاجئة، التي ما أن تقع حتى تصبح قدراً لا راد له. بعض هذه التحولات ينجم عن قوى خارجية وبعضها ينتج عن تطور نفسي أو تحول لدى الشخصية.

ولعل أهم هذه التحولات ما صادف حياة عطا المراكيبي؛ فقد انتقل هذا بشكل مفاجئ، عن طريق الزواج، من وضع اجتماعي إلى وضع آخر، واستتبع ذلك تغير في مركزه المالي،

بل تحول في طباعه. وقد شمل هذا التحول ذريته من بعده، حيث ان ابنيه قد نالا لقب البكوية. وتقرن الرواية سيرة حياته بسيرة الوالي الذي جاء مصر جندياً بسيطاً ثم تعملق فوق امبراطورية مترامية(١٦)، ولسنا بصدد عقد مقارنة بين الشخصيتين، ولكن يمكن القول إن "نجيب" يحقق أداء معاصراً لقصة روائية يدور جزء من أحداثها في حقبة سابقة مسعيناً بقصة حقيقية تدور أحداثها على أرض الواقع، وهي طريقة مألوفة لدى كثير من الروائين، فقد لجأ إليها جون شتاينبك في شرقي عدن التي تشير إلى قصة قابيل وهابيل ولكن بين شقيقين أمريكيين في القرن العشرين. وكرر الطريقة يوسف الشاروني في قصته القصيرة "سياحة البطل" وهي تتفق في الخطوط العامة وقصة "سياحة الحاج" التي كتبها جون بانيان في القرن السابع عشر(٦٢). لكن الذي يميز صنيع نجيب محفوظ أن كلا القصتين الحقيقية والروائية تسيران -زمنياً- جنباً إلى جنب. وهو ينبه بشكل مباشر إلى أن نهاية عطا كانت خيراً ألف مرة من نهاية والى مصر(٦٣)، وواضح أن في هذا إيماءة لها مدلولها إلي الفرق بين وضعي الشخصيتين، على الرغم من تماثل بعض الخطوط العامة؛ فالوالي جاء من خارج مصر، بينما "امبراطور بني سويف" كان منها. الوالي (القادم من الخارج) استعان بالمصريين لتحقيق مطامحه، لكن عطا (المصري) استعان بالمنحدرين من أصل اجنبي لتحقيق مآربه والارتقاء بواقعه.

ويتجسد التحول الفجائي في عامل الصدفة ممثلاً في ما وقع لداود، وتبرز هذه الصدفة الصدق التاريخي والصدق الفني معاً؛ فالصدق التاريخي تشهد به مسيرة التاريخ المصري في طريقة انتقاء بعض الذين كان الوالي يوفدهم إلى الخارج لنهل العلوم والمعارف. وهذا الحادث لم يكن صدفة نائية مفروضة على بناء الرواية من الخارج، بل كان تمهيداً يهضمه البناء ترتبت عليه نتائج ما كانت لتقع لولاه. وهكذا تفرض معطيات العصر، وطبيعة البناء الفني مسألة تعلم داود باشا وعودته طبيباً في الوقت الذي أخذت مكانة العلم تعلو في المجتمع، مما تولد معه مرحلة جديدة لفرع الأسرة، وتلتقي، تبعاً لذلك خطوط حياتهم.

في منتصف عمره، وحين كان الطبيب في الخمسين من عمره تحدث مفاجأة ثانية؛ فهو يعشق آدم، الجارية السوداء ويتزوج منها، ويبني لها مسكناً خاصاً في "السيدة" ويخصص

لها قبراً في حوش الأسرة بالقرب من سيدي نجم الدين، تعيدنا هذه النزوة مرة أخرى إلى ما تذكره الرواية من أن داود باشا عاد من فرنسا بشخصيتين متنافرتين، شخصية اكتسبها في رحلته، وشخصيته الحقيقة المتسمة بالشراهة[٦٤]، ولا ننسى أن "آدم" هو الأصل، وقد أسبغ على الجارية السيادة في حي السيدة، أما دفنها معه في حوش العائلة فهو إيماءة قوية إلى نصفه الثاني الذي عاش معه قوياً حتى وفاته وامتد من بعده، إلى بعض أفراد ذريته. إن داود لم يفقد شيئاً في رحلته، لكنه اكتسب أشياء.

صورة أخرى للتحول في المكان، لها دلالاتها الفكرية والفنية ولها تأثيراتها في نمو الأحداث تطرحها عائلة حمادة القناوي زوج ابنة عمرو صدرية. ومن خلال هذه العائلة يطرح نجيب صورة أهل الريف بأعين أهل القاهرة. إن رواياته لم تتناول الريف المصري التناول المعمق السائد في أعماله عن الحي الشعبي. والملاحظ حتى في "الحديث" أنه لم يتوسع في الكلام عن الشخصيات التي تنتسب إلى الريف، أو كان مآلها الحياة فيه، باستثناء كلامه عن حمادة القناوي؛ ففي حين توسع في الكلام عن حمادة بعض الشيء جاء كلامه عن ابنتيه دلال ونهاد وقد عاشتا في الريف لا يجاوز صفحة واحدة. على أن حمادة يُقدم بصورة ابن الصعيد الجاهل المغرور الذي لا يخلو من غباء وطيبة في آن واحد. وهو خاو يؤمى خواؤه -على ما يبدو- إلى رؤية مؤداها أن لا مكان لحمادة وأمثاله في المدينة؛ ولئن اختارها هؤلاء للحياة فيها فهم طفيليون لا دور لهم في ميكانيكية الحياة المنظمة إلا إثارة الضحك والسخرية. هكذا ينتهي به الأمر إلى الإدمان على الشراب والتردد على الملاهي وإلى التصابي الفج.

وحين ينتهي به المرض إلى شيء من الخمول الذي لا يخلو -في بعض مظاهره- من حكمة؛ فإن المكافأة الوحيدة لهذه الحكمة تكون هي الموت في الريف.

الصورة نفسها، الريفي بعين القاهري، تتكرر عند ابنة حمادة نهاد. فالمؤلف لم يحاول أن يتتبع سيرتها، واكتفى بأوصاف خارجية عامة: "وكلما زارت القاهرة كوافدة غريبة تطلعت إليها الأبصار بغرابة، وهي تشهد حرم العمدة بجسمها المترامي، وحليها الذهبية التي تغطي الساعدين والعنق، ولكنتها الغريبة المثيرة للضحك"[٦٥].

بل إن المؤلف حين يتحدث عن الابنة الأخرى دلال يتوسع نسبياً في الحديث عن المرحلة التي سبقت رحيلها من القاهرة، وهي مرحلة قصيرة . تنجب دلال أربع بنات وثلاثة صبيان. لكن الراوي يختصر الحديث عن مرحلتها التالية الطويلة، حياتها في الريف، بأقل من ثلاثة أسطر: "وبعد أسبوع واحد حملها إلى وطنه، واستقرت دلال بالكرنك بطورة نهائية، وأنجبت أربع بنات وثلاثة صبيان، ولم تكن تزور القاهرة إلا في المناسبات"(٦٦).

وهكذا يلجأ الراوي إلى تقنية التسريع حين التحول من القاهرة إلى الصعيد، لكنه يتوسع به وينميه حين التحول من الصعيد إلى القاهرة.

تتباين المواقف الاجتماعية بين بنات الأسرة في الطبقة الشعبية في الزمن الواحد، وربما وقع هذا التباين في الأسرة الواحدة. وبين الشقيقات أنفسهن. ومثال على ذلك ما نجده في كون بنات سرور عزيز (وقد نشأن خلال النصف الأول من القرن العشرين وتربين على تقاليد مجتمع ما قبل الحرب العالمية الثانية) يسايرن الوضع العام إلا واحدة منهن "جميلة" فإنها تشذ عن بنات الأسرة، بل عن بنات الحي بأكمله، بتحررها التلقائي وانطلاقها الذي تحول إلى حديث الجيران، فأحجم العرسان من أهل الحي عنها إلى أن تزوجها ضابط شرطة حل حديثاً في الحي، وتحدث مفاجأة؛ إذ يحولها الزواج -دون تأثير من الزوج- إلى رزانة عجيبة وجدية فائقة وأمومة سخية، وتصبح مثالاً للزوجة المطيعة التي تنصح غيرها قائلة: "على الزوجة أن تكون مروضة للوحوش"(٦٧).

وهنا تذهب الرواية إلى أن للطبقة الوسطى تقاليد وقيماً يصعب الخروج عليها. قد يحدث التطرف، لكن سرعان ما يسود التوازن. ولعل هذه الميكانيكية هي التي حفظت "لوسط" الطبقة الوسطى مكانته وامتيازاته. وهي التي تجعل حاضر الطبقة مستقراً، ومستقبلها مأموناً، إن ما تذهب إليه الرواية هو تمجيد "الوسط".

السياسة:

يقرر نجيب محفوظ؛ كما تقرر أعماله، أن السياسة موجودة في كل ما كتب منذ بدء مسيرته الفنية في منتصف الثلاثينيات حتى الآن(٦٨): "من الممكن أن تجد قصة خيالية

من الحب أو أي شيء إلا السياسة، لأنها محور تفكيرنا"[٦٩].

والحقيقة أن "نجيب" قد استثمر على نحو خلاق الطاقة السياسية والاجتماعية لفن الرواية، بوصفه أداة مهمة للتعبير عن روح الأمة ومشكلاتها وطموحاتها. وأسهم في ذلك مكانة هذا الفن الكبيرة لدى القراء وقابليته للتحول إلى الفنون الحديثة التي تحظى بالإقبال على أوسع نطاق مثل السينما والتلفاز[٧٠].

وكثيراً ما انطوت الرواية عند نجيب محفوظ على مسح يكاد يكون شاملاً للاتجاهات الفكرية -السياسية السائدة في المرحلة الزمنية التي تجري فيها أحداث الرواية. ومع أننا نجد السياسة في كل أعماله، فإن المعالجة الروائية للاتجاهات السياسية، تبدأ فنياً بطبيعة الحال، مع رواية "القاهرة الجديدة" (١٩٤٥) حين جعل شخصياتها يمثلون الاتجاهات الرئيسية السائدة لدى شباب الثلاثينيات. وفي الثلاثية حيث استطاع نجيب أن يقدم أفضل "بانوراما" للمجتمع القاهري في النصف الأول من القرن العشرين، برؤية واقعية، وبأداة فنية تمثل قمة التطور في الأدب الروائي الواقعي النقدي حيث توزعت الاتجاهات الرئيسية على أفراد الأسرة الواحدة. وقد اشتملت "حديث الصباح والمساء" على عرض فني واسع للأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر خلال القرنين الأخيرين من تاريخها مع قدر كبير من التقرير والمباشرة، وإن جاء هذا من واقع الشخصيات.

في عصر أسرة محمد علي كان هناك أولاً عهد ما قبل سيطرة الطبقة الوسطى. ونرى فرساناً ثلاثة يمثلون قيم المجتمع آنذاك: عطا المراكيبي يمثل بواكير البرجوازية الكبيرة التي ظلت تنعم بامتيازاتها حتى ١٩٥٢، ويزيد المصري يمثل بواكير البرجوازية الصغيرة التي ألّفت -قبل يوليو- السواد الأعظم من سكان أهل المدن، ممن لم يتعرض نجيب لسواهم. الشيخ القليوبي يمثل طائفة العلماء، الذين هم أقرب إلى البرجوازية الصغيرة، لكن لهم وضعهم الخاص الذي لم يتبدل كثيراً حتى أيامنا.

موقف عطا المراكيبي هو الموقف التاريخي لما يمثله الإقطاعي الجديد (بمقاييس زمانه) من قيم، وذريته من بعده تمثل مواقف فئته. الابن (محمود) هو الأقرب إلى أبيه

في طباعه ومعتقداته، انتهازي لا يؤمن إلا بمصالحه الخاصة. شقيقه أحمد يمثل الجانب الإيجابي في هذه الفئة أي الجانب الوطني المخلص. لكن شخصيته الضعيفة ظلت تذكر بالدور المتذبذب للبرجوازية الكبيرة في حركة التحرر الوطني، ذريتهما تمثل الجانبين معاً، فالبعض يسعد بالعدوان الثلاثي، وتقدر له الحياة حتى عصر الانفتاح ليعيد أمجاده من جديد، والبعض الآخر يطور الجانب المضيء في الأسرة من خلال التزامه بقضايا التحرر الوطني لبلده، أي إن الأسرة يتوزعها موقفان من قضايا الوطن والمجتمع.

وعلى الجانب الآخر، جانب عائلة يزيد المصري وذريته[٧١]، التي اختارها المؤلف لتمثل الطبقة الوسطى بأسرها، نجد السياسة، وبخاصة لدى الجيل الجديد، تلقي بظلالها على كل بيت من بيوت الأسرة، بل نجد شتى الاتجاهات الفكرية والسياسية التي سادت في القرن العشرين متمثلة في هذه الشخصية أو تلك، هناك الموقف الوطني في حدوده العاطفية ممثلاً في عمرو عزيز، الذي عشق سعد زغلول ونجد أبناءه ينخرطون في ثورة ١٩١٩ بقلب صاف، وسرعان ما تكشف الأيام عن موقفين متباينين للشقيقين عامر وحامد عمرو. الأول يحتفظ بإحساسه الوطني بعد قيام ثورة يوليو. لكن الراوي يغمز من قناته حين يرد أسباب حماسته لها لكون اثنين من تلاميذه من قادتها، وحقيقة الأمر أن عامراً يمثل جيل المثقفين الأفندية الذي نهضوا بعبء التظاهرات والاحتجاجات في ثورة ١٩١٩. وموقف شقيقه الثاني حامد، ضابط الشرطة من الثورة لم يكن مختلفاً عن موقفه في مناصرة الثورة والانجراف العام مع تيارها، لكنه يصدر، في كثير من مواقفه، عن انتهازية وأنانية وخشونة ورثها عن خاله محمود المراكيبي.

ويبلغ الانخراط في السياسة مداه الأعمق في الجيلين الرابع والخامس من آل عمرو، حيث تتوزع جميع الانتماءات السائدة في المجتمع أبناء هذين الجيلين، اللذين يمثلان جيل الحرب العالمية الثانية، ثم جيل ما بعد يوليو ١٩٥٢.

إن شاكر عامر عمرو يمثل الجيل المعاصر لثورة يوليو والرافض لها؛ لأنها سحبت امتيازات أموال أبيه وصادرت أمواله، وقللت من قيمته الاجتماعية كطبيب؛ فيحقد على الثورة، ويظل انتماؤه لأسرته وذاته يتغلب على أي انتماء آخر، أما صالح حامد فإنه يلتقي

مع ابن عمه شاكر في الحقد على الثورة، ولكن لأسباب فكرية لا شخصية. فقد كان ذا موقف ديني، يتعاطف مع الإخوان المسلمين دون أن ينخرط في نشاطهم.

وفي هذا الجيل هناك، من آل سرور (البرجوازية الصغيرة) من يمثل اللاانتماء السياسي. إن حازم سرور صفر في السياسة، وتظل مواقفه الفكرية عالة على مواقف أنسابه من الوفديين، ويظل موقعه الاجتماعي والطبقي إلى جانبهم، لذا، فلا عجب أن تكون عينه اليسرى ضعيفة.

وتزداد الصورة وضوحاً حين نرى شقيقه النابه لبيب عرضة للتقلبات الفكرية والنفسية، لكنه يبقى من الناحية الفكرية أقرب إلى الفكر المحافظ، لا سيما بعد أن أفاد كثيراً من نفوذ أخواله آل المراكيبي في حياته العملية.

وثنائية اليسار واليمين ليست غائبة في هذا العمل. هذه الثنائية التي بدأت تفرض ذاتها بحدة على واقع الحياة الفكرية بعد الحرب العالمية الثانية، وعقب فترة مخاض في الثلاثينيات. وقد اهتم المؤلف كثيراً بها في أعماله في المرحلة الواقعية النقدية. وهي في روايتنا تتجسد في الطبقة الاجتماعية نفسها التي انطلق منها مأمون رضوان وعلي طه في القاهرة الجددة، وعبدالمنعم شوكت وأحمد شوكت في الثلاثية: الطبقة الوسطى. إذ ينتمي كل من سليم حسين قابيل (اليمين الفكري) وقدري عامر (اليسار العقائدي) إلى آل عزيز المصري وإلى فرع عمرو تحديداً. وفي هذا الصدد ثمة إشارة لها مغزاها، إذ نلاحظ أن المؤلف يواصل الحديث عن ذرية عمرو حتى أيامنا هذه، أي حتى الجيل الخامس، في حين يتوقف عند الجيل الثاني أو الثالث أو الرابع على الأكثر في الأسر الأخرى. ولعل المؤلف بوصفه صاحب وجهة نظر فكرية في الرواية، يميل إلي هذه الشريحة، ويعول عليها كثيراً في نظرته لمستقبل مصر. ثم إن نصيبها من النماء والتكاثر كان الأكبر بين جميع فروع الأسر الثلاث. وتتكامل صورة الواقع السياسي في الرواية في فرعي سرور وداود باشا. إذ نجد خليل صبري (حفيد سرور من ابنته زينة) يمثل الفكر الناصري وقد ثبت على ولائه للثورة حتى بعد كارثة يونيو١٩٦٧، في حين كان عمه أمير يمثل ما يمكن أن يدعى بالمثقف الثوري الذي يقرن الفكر بالعمل، وينتهي به المطاف شهيداً في

تظاهرات ١٩١٩ بطريقة تذكر بنهاية فهمي عبدالحواد في الثلاثية.

وفي فرع داود نجد "الموقف العام" للبرجوازية الكبيرة، من فكر سياسي محافظ وصدور عن المصالح الطبقية، وتأييد للمحتل الاجنبي ممثلاً في عبدالعظيم داود باشا، في حين يمثل ابنه حليم أفول طبقته؛ فهو في طبقتيه وتعاليه وتقززه من الآخرين وانغلاقه على نفسه يجسد وضع هذه الطبقة بعد يوليو، وهي المرحلة التي عاشت فيها الشخصية. إن وضعه يوازي وضع طبقته نفسها في الخمسينيات.

نماذج اغترابية:

حفلت روايات نجيب محفوظ بنماذج اغترابية جسدت أزمة المثقف المصري حين يغدو فريسة لداء العصر: الاغتراب. وقد طرح نجيب في أعماله الروائية نماذج كثيرة للاغتراب الوجودي والحضاري. وظاهر الاغتراب لدى شخوصه علاقة من التوتر والرفض بينهم وبين بيئتهم. وقد استطاع نجيب من خلال هذه الشخصيات، التي ينتسب معظمها إلى جيل الحرب العالمية الثانية، وجيل ما بعد ثورة يوليو أن يبرز أهم القضايا السياسية والفكرية والوجدانية التي أرقت ضمائر أبطاله المعاصرين وكونت نسيج أزماتهم[٧٢].

وفي "الحديث" أربعة نماذج اغترابية على الأقل، وفيها نموذج خامس، مغاير يمثل القدرة على إمكانية تخطي ظروف الاغتراب وعوامله كما عرفتها البيئة المصرية.

والنماذج المشار إليها تمثل مستويات عدة، هناك أولاً الاغتراب الحضاري الناجم عن انتقال المرء من وضع اجتماعي إلى وضع آخر، أعلى في العادة من وضعه القديم، مما ينجم عنه صدمة حضارية قد تستطيع الشخصية مجاوزتها من خلال الاستسلام للواقع، أو مقاومتها مع ما ينجم عن ذلك من أزمة مريرة وصراع مضن، نلمح في شخصية عامر عمرو، ما يومئ إلى أنه قد مر مروراً عابراً بهذه الأزمة الروحية، حين تزوج من قريبته عفت حفيدة داود باشا، لكنه لا يلبث أن يذوب في إرداة زوجته ذات الشخصية القوية. لم يجرؤ الشاب على تذكيرها بان الصوم واجب في شهر رمضان(٧٣)، أو أن يدافع أمامها

عن وفديته القديمة وعاش معها عمراً مديداً، وكان أهنا أيامه المرحلة الأخيرة من حياته حين استسلم لها، وكان الثمن انتقاله من "الغورية" إلى "بين الجناين"، لكنه لم ينسلخ تماماً عن بيئته، بل ظل الحنين يجذبه إليها، وظل دائم التردد على أماكن نشأته الأولى، ولكنه وفق حقاً في أن يتجنب أزمة حادة كانت ستعصف بحياته، لولا طاعته وتجاوبه مع الحقائق مهما تكن مرارتها.

أما قاسم عمرو فهو يمثل نمطاً نادراً، لكنه معروف في المجتمع المصري. إنه يمثل نموذج المغترب نفسياً (والأصح أن نقول الهامشي) لأسباب مرضية ووراثية، قد لا تدخل فيها عوامل الاحتكاك الحضاري بصورة مباشرة، إلا إذا أخذنا في الاعتبار امتزاجها في مكونات المجتمع الذي تعيش فيه الشخصية.

يعيش قاسم في حزيرة منعزلة من الغيبيات التي ورثها عن أمه راضية، وهو نسيج وحده في نمط حياته، يكابد في مطلع حياته عذاب التوزع بين الحب والعبادة، إلى أن ينتهي متعبداً صوفياً بكل قواه. على أن ما ورد عن قاسم في ثنايا الرواية يشير بوضوح إلى أربعة عوامل أدت إلى عكوفه: الوراثة، ثم مأساة ابن اخته الطفل الذي جيء به إليه ليخفف من وحدته لكن الحمى تودي به[٧٤]، ثم حرمانه من الزواج بمن أحب واشتهى بكل مشاعره، ويضيف المؤلف سبباً بيولوجياً وهو حالة صرع خفيف انتابته في طفولته وهكذا فإن قاسم يمثل حالة من الاغتراب النفسي تكالبت في صنعها وإبرازها التناقضات الاجتماعية والعناصر الوراثية والبيولوجية. وواضح أن صوفيته تعطيه مخرجاً مناسباً في الحياة، روحياً ومادياً، وقد استطاع حقاً أن يتسامى بشهوته الجامحة، كما استطاع أن يصعد موروثاته من غيبيات أمه إلى نمط حياة تعالى فيه على واقعه الذي لم ينل فيه -قبل ذلك- غير الرفض من الآخرين، وبذلك نرى هذا النمط الصوفي من الحياة يهيء لقاسم سبيلاً للنجاة. وهو السبيل الذي ارتضاه نجيب لكل نماذجه هذه[٧٥].

ويتفجر الانتماء الوطني الصادق عند النكبات الوطنية ليطرح جانباً "الاغتراب السياسي". إن فايد عامر ينشأ لا مبالياً غير مكترث بالحياة العامة، لكن انتماءه يبرز مع الأحداث الكبيرة: ميل غامض للثورة حين قيامها. محنة قاسية ممضة يعيشها لكارثة

يونيو. تأييد للسادات في حربه وفتحه صفحة الديمقراطية في بداية عهده. شك في خطوة السلام. لعنة على الانفتاح. موقف محدد من اغتيال السادات؛ يرفض الاغتيال ويقبل بنتيجته[٧٦].

لا ينسى نجيب محفوظ النموذج الاغترابي العصابي. وهو يتمثل في "الحديث" بشخصية منطو، مقطوع الصلة بالآخرين ينفر منهم. متعال، مغرور، هو غسان عبدالعظيم. يصدر هذا عن موقف طبقي، يمضي عمره وحيداً لم يتزوج. جل اتصالاته تسلل حذر إلى بيت راق من بيوت الدعارة السرية[٧٧].

وإلى جانب هذه النماذج تبرز شخصية داود باشا بوصفها أشد شخصيات الرواية إيجابية من ناحية التعامل مع الواقع، وأكثرها تعرضاً لعوامل الاغتراب دون أن تقع فريسة لسلبياته. إن داود باشا ووضعه الاجتماعي، ووضع ذريته من بعده، ثمرة لطموحات الوالي الفذ وتطلعاته الكبيرة في بناء مجتمع عصري. يذهب -بالصدفة وحدها- قسراً إلى فرنسا ليعود إلى مصر طبيباً فيحصل على لقب الباشوية، وتنعم ذريته من بعده بلقبه وثروته، إن معطيات شخصية داود باشا، في عصرها، تثير قضية اغتراب المثقف المصري التي عاشتها النماذج التي اتيحت لها فرصة الاحتكاك المباشر بالحضارة الأوروبية. ولعل شخصية الدكتور إسماعيل في قصة يحيى حقي "قنديل أن هاشم" من أبرز النماذج الروائية التي جسدت أزمة المثقف المصري، حين يقع فريسة الصدام ما بين الواقع والمثال، ذلك المثال الغربي الذي يراه إسماعيل سبيلاً للنهوض بالواقع الاجتماعي لبلده الرازح تحت وطأة الفقر والجهل والاستبداد. لقد عصفت بإسماعيل أزمة طاحنة كادت أن توصله إلى الجنون، قبل أن يتصالح مع واقعه ويرى أن في هذا الواقع بذرة الإصلاح، وأن تطبيق المثال الغربي أمر مستحيل. لكن الدكتور الباشا لم يتعرض أصلاً للأزمة وإن تعرض بدوره لتأثيراتها. وليس لنا أن نسأل: لماذا؟ حيث إن هذا ناجم في الأساس عن رؤية المؤلف في كل من العملين، وعن تكوين الشخصية وطبيعة المرحلة التي عاشت فيها. لكننا نعرض لشخصية داود باشا، بوصفها نقيضاً للشخصيات الاغترابية، وبوصفها مثالاً موازياً لها تمجد من خلاله مُثل الطبقة الشعبية وحرصها على موروثاتها، التي يمكن من خلالها،

النهوض بالواقع. إن داود باشا لم يتخل عن فرائضه الدينية، كما أنه لم يهجر بالكامل نمط الحياة الشعبي الذي درج عليه في طفولته. وهو -بالإضافة إلى هذا- يمثل المدخل الصحيح لهذه الطبقة إلى الحياة العصرية والتآلف بين القديم والجديد، وحياته نفسها وجانب من حياة ابنه عبدالعظيم يومئان إلى ذلك، لكن الواقع الذي كانت عليه الطبقة التي انتقل إليها فرع داود باشا، لم يساعد الأجيال اللاحقة على الاستمرار في هذا الطريق، أو بكلمة أخرى، لقد انتقلت ذرية داود باشا إلى وضع اجتماعي كان قد وصل نهاية الطريق، لقد أفلح داود وحقق ذروة النجاح لكنه لم ينسلخ عن واقعه الاجتماعي. في حين كانت ذريته قد انخرطت في طبقة أخرى، لذا لا عجب إن المؤلف قطع دابر هذه الأسرة، اعتباراً من الجيل الرابع، وهو الجيل الذي انقضت ثورة يوليو على امتيازاته.

وجهة نظر الراوي:

"حديث الصباح والمساء" رواية لا تخلو من وجهة نظر، والراوي هنا، من خلال السرد المباشر، صاحب وجهة النظر الوحيدة، ولسنا الأن بصدد البحث عن موقف نجيب نفسه إلا بالقدر الذي انعكس على تكوينات الرواية شكلاً ومضموناً، إذ لا بد، لصاحب وجهة النظر الوحيدة أن ينعكس موقفه في بعض الإسقاطات، ولكن لا بد أولاً أن نأخذ أمرين في الاعتبار:

الأول: إن محاولة الاستدلال على موقف الأديب في العمل الروائي ليست سهلة، فالروائي لا يورد موقفه، ويكشف عن آرائه وتوجهاته بشكل مباشر من خلال ذاته كما هو الأمر في الشعر الغنائي مثلاً. بل حتى لو كان هو الصوت الوحيد المتحدث، فإنه ليس مضطراً بالضرورة إلى إطلاق أحكامه أو تصوراته الخارجية. وهناك فرق بطبيعة الحال بين الراوي الحيادي والراوي بوصفه إحدى الشخصيات، والراوي هنا محايد لا يكشف عن نفسه ولا يتدخل في سير الأحداث، بل يترك الأحداث والشخصيات تتحرك ضمن الحركة الداخلية لبناء الرواية ووفق منطقها الخاص وضمن مبدأ العزل والاختيار الذي يحكم الرواية بصرامة كما أسلفنا.

الثاني: من الممكن أن يكون الاهتمام بالشخصيات، لكثرة الحديث عنها، أو تقديمها من خلال المونولوج "دليلاً" على تعاطف الروائي مع هذه الشخصية أو تلك، ولكنه ليس دليلاً مانعاً على أية حال. بمعنى أن عدم الاهتمام الكبير لا يعني بالضرورة عدم التعاطف أو خلاف ذلك. على أن المؤكد أن أعمال نجيب تنطوي بشكل أو بآخر، على إديولوجية، وهو بنفسه يقرر ذلك، ويرى أنه غير ملزم بالتعبير عنها بطريقة مباشرة بالمقالة مثلاً. فالإديولوجيا ليست في عقل الأديب، إنما في قلبه، لا يضعها ولا يحركها قبل كتابة قصة أو رواية لأنها تعيش معه حتى في نومه. يقول : "قد أكون مهتماً بموقف أو إنسان أو مكان ثم تأتي الإديولوجيا لتكون الموضوع كله دون وعي مني. فلا أملك أن أكون غير إديولوجي ولكنني لا أفكر فيها. فلا أكتب عن الإديولوجيا. ويصح أن أكتب عن قصة حب ولكن الإديولوجيا تعمل في الداخل وفي الخفاء"[٧٨].

وعلى ذلك فإن العزل والاختيار في تناول الشخوص والمواقف مؤشر قد لا يكون وحيداً ولكنه مهم لكونه، يشي بموقف الروائي وإديولوجيته، وقد لا نستطيع أن نغفل الكم الاحصائي في نسيج العمل؛ أي الحضور النسبي لكل شخصية أو اتجاه، مقارنة بحضور غيره.

وهكذا نستطيع أن نفهم تركيز نجيب على فرع آل المصري، وآل سرور بشكل خاص. لقد أفرد لهذا الفرع ما يزيد على ثلثي حجم الرواية، فصولاً وصفحات. وقد جعل منه البداية ومنه النهاية كما جعل هذا الفرع واسطة العقد بين جميع الأسر التي تقوم عليها الرواية. وقد نستطيع أن نذهب مع نجيب نفسه حين يقرر أنه يكتب عن الطبقة الشعبية لأنه انحدر منها وخبرها[٧٩]، ولكننا نرى أن هذا لم يقتصر تأثيره على عنصر الاختيار فحسب بل امتد إلى موقف الأديب، فهو أيضاً سر تعاطفه مع هذه الطبقة.

أول ما نلاحظه في هذا السياق هو لعبة الأسماء التي يمارسها المؤلف، إذ إن لاسم الجد الأول لهذه الأسرة "المعلم يزيد المصري" دلالات؛ فالمعلم لقب شائع في صفوف الطبقة الشعبية التي تؤلف سواد المجتمع القاهري ومجتمع البرجوازية بشكل عام، و "المَعْلَمة" صفة إيجابية تدل على المنعة والقيادة والجاه، و يزيد اسم مشتق من الزيادة أي

الكثرة، وذريته كانت كثيرة جداً كما سلف. وتوحي صيغة المضارع بالاستمرار والحالية وهو ما يتصف به نشاط الطبقات الشعبية، كما يوحي ذلك بحضور هذه الطبقة اللاحق. ولا يخفى أن لقب "المصري" إشارة واضحة إلى اندغام هذه الطبقات -أكثر من غيرها- بالروح المألوفة للشخصية المصرية. أضف إلى ما سبق أن أسرة يزيد هي واسطة العقد التي جمعت عرى الأسر الثلاث بروابط النسب، مما أدى إلى تشابك علاقاتهم بحيث عدتهم الرواية، جميعاً، أسرة واحدة.

وقد جاء الحديث عن يزيد في الفصل الأخير، وبه اختتم المؤلف الرواية، ومن خلال الإيحاءات السابقة، إضافة إلى ما ورد من حديث موجز عن يزيد في هذا الفصل الأخير، نفهم أن يزيد مثمر بذريته التي انقسمت إلى فرعين، فرع عزيز (البرجوازية الصغيرة) الذي واكب الراوي شخصياته حتى منتصف الثمانينيات أي حتى الجيل الخامس، وفرع داود (البرجوازية الكبيرة) حيث واكب قلم المؤلف أربعة أجيال فيه فحسب.

وفي الجزء اليسير المخصص للحديث عن يزيد نرى الرواية تربط بين بزوغ القوى الجديدة التي سيطرت على المجتمع المصري، ممثلة بالبورجوازية، وبين التأثير الخارجي المتمثل بالحملة الفرنسية. إن يزيد يصل إلى القاهرة من الإسكندرية (أي من الشمال) قبل وصول الحملة الفرنسية بأيام. يأتي متلمساً طريق النجاة والخلاص من وباء أتى على أهله. لقد تخطى الوباء بإرادته ومغامرته. كان متسلحاً بميزتين: قدر من المال ومعرفة القراءة والكتابة. لقد جمع في شخصيته إذن دعامتي بزوغ البرجوازية المصرية ونهوضها مع نهاية القرن الماضي: المال وهو دعامة البرجوازية الكبيرة، والتعليم وكان وما زال طريقاً للنهوض الاجتماعي عند البرجوازية الصغيرة. التعليم العالي كان يضمن الباشوية أو البكوية، والتعليم المتوسط كان يحقق الأفندية. وتتكامل الصورة أكثر فأكثر حين نرى ابنه الثاني داود قد أصبح بمحض الصدفة طبيباً بعد أن اقتاده الجند قسراً من الشارع. ينال الباشوية ويدخل أسرته وذريته إلى البرجوازية الكبيرة من باب العلم، الذي أصبح، بعد عودة داود من بعثته، قيمة اجتماعية بلغت ذروتها حين كان داود في منتصف العمر.

يختتم الراوي حديثه عن يزيد في نهاية الرواية بالإشارة إلى أن أحد الأولياء "سيدي نجم الدين" قد زاره في المنام وأمره أن يبني قبره في جوار ضريحه. فصدع بما أمر وشيد الحوش الذي دفن فيه، وما زال يستقبل الراحلين من ذريته المنشرة في أنحاء القاهرة(٨٠). والنص يقول أكثر من إشارة: إن الحوش ما زال يستقبل فرعي الأسرة، وإن فصمت الفرارق الطبقية أواصر القربى في الحياة، فإن مصيرهما واحد كما كان أصلهما واحداً. ولئن توقف المؤلف في الحديث عن آل داود عند الجيل الرابع، فإن هذا لا يعني بالضرورة أنه أنهى دورهم في الحياة أو أنه غير متعاطف معهم. وإنما كان ذلك إشارة إلى انتهاء وضع اجتماعي لهم، واستمرار وضع آخر يربطهم بالفرع الثاني للأسرة "آل عزيز"، ويجمعهم معهم في مصير واحد. في حوش واحد، بجوار "سيدي نجم الدين".

الهوامش والتعليقات

(١) نجيب محفوظ: **حديث الصباح والمساء**، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

(٢) فرانك أوكونور: **الصوت المنفرد**، ص١٤.

(٣) يورد "أوكونور عبارة لباسكال في هذا الصدد: "إن الصمت الأبدي لهذه الآماد، يرعبني". (المرجع السابق والصفحة نفسها) مشيراً بذلك إلى الكثافة اللانهائية التي يطرحها تشكيل القصة القصيرة.

(٤) انظر: أحمد بدوي: **الفن الروائي من خلال تجاربهم**، ص٢٢٤، مجلة "فصول" المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢.

(٥) هربرت ريد: **معنى الفن**، ص٢٢٢.

(٦) **الفن الروائي من خلال تجاربهم**، ص٢٢٢.

(٧) انظر: **نظرية الأدب**، عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ص٣٧٧.

(٨) السابق والصفحة.

(٩) جمال الغيطاني: **نجيب محفوظ يتذكر**، ص٥٩-٦٠.

(١٠) السابق: ص٦٧.

(١١) السابق والصفحة.

(١٢) آلان روب جرييه: **نحو رواية جديدة**، ص٤٩.

(١٣) فتوح أحمد، **لغة الحوار الروائي**، ص٨٥، مجلة "فصول" المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢.

(١٤) الرواية: ص١٠٣.

(١٥) أورد فتوح أحمد: هذا التمييز بشكل مطلق، **لغة الحوار الروائي**، مرجع سابق، ص٨٣.

(١٦) الرواية: ص١٨١-١٨٢.

(١٧) الرواية: ص١٧.

(١٨) الرواية: ص١٢٨.

(١٩) الرواية: ص١٥٢.

(٢٠) الرواية: ص٢٠٦.

(٢١) من حديث أدلى به نجيب محفوظ إلى جريدة **"المساء"** القاهرية عدد ٢١/١٠/١٩٦٢، نقلاً عن **لغة الحوار القصصي**، ص٨٩.

(٢٢) **لغة الحوار الروائي**: ص٨٩.

(٢٣) (٢٤) الرواية: ص١٧٦.

(٢٥) الرواية: ص١٧٨.

(٢٦) **مقدمة ابن خلدون**.

(٢٧) بيرسي لوبوك: **صنعة الرواية**: ص١٣٨.

(٢٨) **صنعة الرواية**: ص٣٩.

(٢٩) السابق: ص٣٧.

(٣٠) السابق: ص٤٠.

(٣١) السابق: ص٣٩.

(٣٢) السابق: ص١٥٢.

(٣٣) لم يرد اسم "يزيد المصري" مقترناً بـ "عمر" إلا في هذا الموضع فقط.

(٣٤) الرواية: ص١٥٢.

(٣٥) الرواية: ص٤٩.

(٣٦) الرواية: ص١٧٦.

(٣٧) التعبير من شاكر النابلسي، انظر الفصل الذي خصصه في كتاب "**مذهب للسيف ومذهب للحب" لدراسة دوالي الزمن في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة"**، ص١٥٤-١٩١.

(٣٨) الرواية: ص٦٥.

(٣٩) الرواية: ص١٠٦.

(٤٠) نجيب محفوظ: **أتحدث إليكم**، ص١٥٠-١٥١.

(٤١) د. عبدالرحمن ياغي: **الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ**، ص١١٥.

(٤٢) السابق: ص١١٧-١١٨.

(٤٣) د. صلاح فضل: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص١٥٧.

(٤٤) السابق: ص١٥٨.

(٤٥) **نحو رواية جديدة**: ص٤٠.

(٤٦) الرواية: ص١٥٩.

(٤٧) الرواية: ص١٦١.

(٤٨) الرواية: ص١٦٢.

(٤٩) الرواية: ص١٤١.

(٥٠) الرواية: ص١٦٧.

(٥١) رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**، ص٢٢٣.

(٥٢) السابق والصفحة.

(٥٣) السابق والصفحة.

(٥٤) أحمد محمد عطية: **أضواء على الثقافة العربية المعاصرة**، ص١٣٨.

(٥٥) السابق والصفحة.

(٥٦) انطوت رواية **القاهرة الجديدة** على أول إدانة في روايات نجيب محفوظ للفئات العليا في المجتمع المصري، انظر الفصل الذي خصصه د. عبدالمحسن طه بدر لمناقشة صلة هذه الرواية بالواقع بالمصري في كتابه: **الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)**، ص٢٤٣-٢٨٧.

(٥٧) مثل زواج حامد عمرو من شكيرة الكرايبي، انظر الرواية، ص٥٣-٥٤.

(٥٨) الرواية: ص١٢٠.

(٥٩) الرواية: ص١٩١.

(٦٠) الرواية: ص١٥٧.

(٦١) الرواية ص١٦١.

(٦٢) انظر: يوسف الشاروني: **ثنائية الخوف والشجاعة**، ص٢١١-٢١٢.

(٦٣) الرواية: ص١٦١.

(٦٤) الرواية: ص٨٢.

(٦٥) الرواية: ص٢١٢.

(٦٦) الرواية: ص٨٤.

(٦٧) الرواية: ص٦٧.

(٦٨)، (٦٩) **نجيب محفوظ يتذكر**: ص٧٨.

(٧٠) أحمد محمد عطيه: **الرواية السياسية**، ص٧٠.

(٧١) حقيقة الأمر أن يزيد نفسه يمثل هذه الفئة. لكن ذريته انشطرت بعد ذلك لجماعتين: جماعة ظلت تنتمي إلى الطبقة الشعبية (عزيز وذريته)، وجماعة ثانية ارتقت في سلم المجتمع إلى مراتب الباشوية (داود وذريته).

(٧٢) للاستزادة انظر: رسالة الدكتوراه المخطوطة للمؤلف "**شخصية المثقف في الرواية العربية في مصر بعد الحرب العالمية الثانية**"، جامعة عين شمس، باب "اغتراب المثقف"، ص٣٠٨-٣٨٥.

(٧٣) الرواية: ص١٤٢.

(٧٤) يلاحظ أن نجيب محفوظ قد استهل الرواية بالطفولة، طفولة أحمد محمد إبراهيم وطفولة خاله قاسم عمرو.. الطفولة المقترنة بعناصر المأساة. فالمبتدأ إذن يجعل الصباح (الميلاد والطفولة) والمساء (النهاية) هما المنطلق في كل شيء في الوجود، بل هما الوجود الإنساني كله.

(٧٥) **الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)**، ص٦٠.

(٧٦) الرواية: ص٧٦.

(٧٧) الرواية: ص٧٧.

(٧٨) **أضواء جديدة على الثقافة العربية**: ص١٣٧.

(٧٩) السابق: ص١٣٨.

(٨٠) الرواية: ص٢١٧.

المصادر والمراجع

أولاً: المصدر:

(١) نجيب محفوظ: **حديث الصباح والمساء**، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

ثانياً: المراجع:

(٢) فتوح أحمد: **لغة الحوار الروائي**، مجلة "فصول"، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢م.

(٣) فرانك أوكونور: **الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)** ترجمة الدكتور محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (دار الكاتب العربي)، القاهرة، ١٩٦٩م.

(٤) عبدالمحسن طه بدر: الرؤية والأداة (نجيب محفوظ) دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.

(٥) أحمد بدوي: **الفن الروائي من خلال تجاربهم**، مجلة "فصول" المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢م.

(٦) ألان روب جرييه: **نحو رواية جديدة**، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر (د.ت).

(٧) نبيل حداد: **شخصية المثقف في الرواية العربية في مصر بعد الحرب العالمية الثانية** (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٨٠م.

(٨) هربرت ريد: **معنى الفن**، ترجمة سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص٥١.

(٩) يوسف الشاروني، **ثنائية الخوف والشجاعة**، سلسلة كتب معاصرة، القاهرة، ١٩٦٦م.

(١٠) أحمد محمد عطية: **أضواء على الثقافة العربية المعاصرة**، رع للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.

(١١) أحمد محمد عطية: **الرواية السياسية (دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية)**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨١م.

(١٢) جمال الغيطاني: **نجيب محفوظ يتذكر**، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

(١٣) صلاح فضل: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.

(١٤) بيرسي لوبوك: **صنعة الرواية**، ترجمة عبدالستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، سلسلة الكتب المترجمة (١٠١)، ١٩٨١م.

(١٥) نجيب محفوظ: **أتحدث إليكم**، دار العودة، بيروت.

(١٦) شاكر النابلسي: **مذهب للسيف ومذهب للحب (رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة "ليالي ألف ليلة")**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

(١٧) **نظرية الأدب**: تأليف عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب العالمي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، سلسلة الكتب المترجمة (٩٢).

(١٨) رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

(١٩) عبدالرحمن ياغي: **الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٢م.

البحث عن الحاضر: قراءة في روايتي نجيب محفوظ "أمام العرش" و "العائش في الحقيقة"

ملخص

يناقش هذا البحث بعض الجوانب الفنية والفكرية الأساسية التي تطرحها روايتا نجيب محفوظ آنفتا الذكر. وهو يتعرض للعلاقة بين الواقعين الروائي والموضوعي فيهما، ويتناول أهم الأسس التي يقوم عليها البناء الروائي في كل من العملين، ثم يبحث وضع الرواي ومدى خضوعه للمؤثرات الإديولوجية للكاتب وانعكاس ذلك على عملية العزل والاختيار التي تضبط الإطار الفني والاجتماعي، وتتحدد من خلالها، من ثم، وجهة النظر في الروايتين.

-١-

من البديهي القول إن الواقع الموضوعي يؤلف المادة الخام للعمل القصصي، وما من شك في أن المكونات الموضوعية لجزئيات الحياة تطغى وتبرز في الأعمال الروائية الواقعية بصورة أشد وأوضح منها في أي فنية أخرى. ولقد امتاح الروائيون العرب من معين واقعهم المعاصر ومن معين تاريخهم القريب والبعيد عناصر خصبة أسبغوا عليها رؤى عصرية، ولا سيما في مرحلتنا الحالية التي لم تعد تفصلها عن مشارق القرن الحادي والعشرين إلا سنوات معدودات*. ونحن نشهد بخاصة اهتماماً متزايداً بالرواية الفنية التي تستمد مادتها من التاريخ بحيث لم يعد روائيونا يهتمون كثيراً بالرواية التاريخية التي يتخلى المؤلف فيها عن دور الروائي لصالح دور المؤرخ.

* نشر البحث في مجلة أفكار الأردنية، العدد ١٢١، آب، ١٩٩٥.

ولقد ظل نجيب محفوظ واحداً من أبرز روائيينا الذي اتخذوا من التاريخ مادة للعديد من أعمالهم، بل لقد كانت البداية الجادة له روائياً، ثلاثة أعمال يعدها معظم دراسيه مرحلة كاملة في مسيرته الروائية التي مر عليها الآن ما يزيد على ستين عاماً. ولقد عاد نجيب في الثمانينيات إلى هذا اللون من الروايات، ولكن ضمن أشكال جديدة حشد فيها مقومات خبرته وثمار تمرسه الطويل في هذا الفن، مما أتاح لرواياته الجديدة رؤى متطورة وآفاقاً فسيحة لم تكن متاحة لرواياته الأولى. لقد استعان بالتاريخ الحديث للمجتمع المصري كما صنع في "الحرافيش" و "حديث الصباح والمساء". واستعان بالتراث التاريخي -الأسطوري الشرقي- كما صنع في "ليالي ألف ليلة" و "رحلة ابن فطومة؛ نائياً بنفسه عن بيئته المحببة، بيئة الحي الشعبي، لكنه في "أمام العرش" و "العائش في الحقيقة" يستخدم التاريخ استخداماً مباشراً دون أن تفلت منه، وبخاصة في "العائش" شروط الإبداع الخيالي، ولعل أبرز ثمار هذا الإبداع ما يمكن أن نطلق عليه "هاجس الحاضر" الذي سيطر على رؤيته في العملين بدرجة أكبر كثيراً مما يمكن أن نجده في مرحلته التاريخية الأولى، وهي مرحلة اختلف الدارسون حول طبيعة إسقاطاتها، لكن الاتفاق ظل عاماً على أن هذه الروايات تنطوي على دلالات مرتبطة بالحاضر، بل إن أدوات المؤلف فيها قد لامست وقائع محددة مرتبطة بحاضر مصر.

إن الكاتب الروائي يتمتع بحرية أكبر عندما يجعل التاريخ مادة لكتاباته[1]، لكننا في هذا المقام لا نستطيع افتراض هروب الروائي إلى التاريخ خشية وضع سياسي قائم في زمانه، ربما كان هذاالافتراض مجدياً في فهم بواعث كتابة المرحلة الأولى لنجيب وإدراك مضامين تلك الأعمال كذلك، لكن هذا الافتراض بعيد هنا لسببين على الأقل:

أولاً: إن العملين موضع الدراسة قد صدرا في مرحلة تشهد فيها مصر مناخاً يتسم بقدر كبير من التسامح إزاء حرية التعبير عن الرأي، ربما لم يكن متاحاً منذ عشرات السنين.

ثانياً: ليس هناك في العملين ما يدين وضعاً قائماً، بل هناك محاكمة للتاريخ المصري بأسره، واتهام الكل يعني، في هذا المقام، عدم استفزاز الكل، ولئن قسا نجيب على

مرحلة بعينها فإن هذه المرحلة ليست مرحلة السبعينيات، وعلى هذا فإن لجوء نجيب إلى التاريخ لم يكن بالضرورة هروباً سياسياً من الحاضر بقدر ما هو محاولة لفهم الحاضر. ففي خضم الصراعات والتحديات اليومية التي يخوضها الإنسان بصورة فردية أو جمعية لا بد أن يكون للأديب موقف فلسفي واضح يحدد منهجه الفكري وينعكس بصورة تلقائية في نتاج أدبي يعبر بالضرورة عن روح عصره أو جيله إذا ما أراد أن يكون قوة فاعلة تسهم في الكشف عن النواقص والسلبيات التي عاني منها الحاضر والمترسبة من الماضي كما تسهم في تصفيتها وفي طرح حلول إيجابية تستهدف مستقبلاً أفضل(٢). ومن هنا يمكن أن نقول إن ما صنعه نجيب في هاتين الروايتين هو لوذ نفسي وفني إلى التاريخ، ولكن بعين نحو الماضي وأخرى على الحاضر.

وبدهي أن كاتباً مفكراً مثل نجيب محفوظ على وعي كامل بأن حركة التاريخ المصري نتاج مزيج من العوامل أبرزها العلاقة الجدلية بين الشعب والحكام، وهي القضية التي ما زالت وستستمر قضية القضايا بالنسبة للواقع المصري، نهوضاً وهبوطاً، وفي كل مرحلة، وتبقى القضية واحدة: إن ضعف الحاكم وقوته قد ينعكسان على مستقبل حضارة بكاملها. ويبين التاريخ المصري أن الحاكم القوي هو الذي يدرك إمكانات شعبه ومزايا وطنه ولا سيما فيما يتعلق "بعبقرية المكان"(٣)، ويتفرع عن هذه الزاوية نتيجةٌ تبين أن التناقض بين ما يؤمن به الحاكم وما يعتنقه السواد الأعظم من شعبه يعني الانهيار المحتم للحاكم والمرحلة كاملة. من هنا فإن فكرة الديمقراطية قد سيطرت على التفكير السياسي لهذا الروائي. وقد تضمنت معظم أعماله الروائية، السياسية بخاصة، معالجات فنية ذات طروحات فكرية تشير بوضوح إلى أن الديمقراطية هي العلاج الرئيسي لكل مشكلات مصر. وفي هذا الإطار تعالج رؤية نجيب معنى الزعامة؛ والروايتان لا تفصلان بين الزعامة والديمقراطية، فالزعيم يستمد قوته من شعبه، والزعامة ليست ميراثاً يتداول في الطبقات كميراث الأرض، لذا نلاحظ أن العملين يُسبغان صفة الزعامة على الثوار فحسب، أولئك الذين يتبوأون مواقعهم من خلال مبايعة كل المصريين لهم على اختلاف فئاتهم ودياناتهم. في الزمن القديم حقق "أبنوم" الثائر متطلبات الزعامة وادخرتها له "أمام

العرش" على مدى التاريخ المصري، فظل صوته يتردد على الدوام طيلة فصول الرواية بوصفه ضميراً للعامة، داعية للعدل الاجتماعي، وهو بهذا، يمثل دعوة تردد صداها في العصر الحديث عند أحمد عرابي ومصطفى كامل، وسعد زغلول، وجمال عبدالناصر، بل يمكن أن نزعم بأن أحاديثه عبر الرواية تذكر بمعتقدات هؤلاء وخطبهم وشعاراتهم.

ولا نريد أن نستطرد في ذكر الأمثلة حول المواقف التي تمليها العواطف ولكن حسبنا التأكيد بأن من حق الروائي تبني وجهة النظر التي يراها، ولكن عليه أن يقدمها من خلال أدواته الفنية المقنعة والخفية، لا من خلال المواقف المفتعلة، فهناك فرق بين أن يجسد الفنان -بإقناع- وجهة النظر وبين أن يفرض وجهة النظر بشكل مكشوف أحياناً.

ومع أن رواية "العائش في الحقيقة" تتناول أحداثاً تاريخية حقيقية فإنها ظلت بمنأى عن تحكم سيطرة وجهة نظر المؤلف الخارجية وسيطرتها، ولا شك في أن من أسباب ذلك بُعد حقبتها الزمنية الساحق عن عصرنا وانشغالها بالأفكار أكثر من انشغالها بالأشخاص. إن رؤية المؤلف هنا قد انعكست ضمن تكوينات فوقية متسامية، في حين انشغلت "أمام العرش" بالكثير من المسائل التحتانية المتداولة على كل نطاق مما جر على الرواية ظغياناً لمواقف شخصية من الكاتب -الرواي- قلصت من من سموها الفني.

يمزج المؤلف -في العائش- ببراعة متناهية بين قضايا الإنسان الكبرى كفكرة القضاء والقدر وبين المسائل الأصغر حجماً كالسياسة والحكم، وذلك حين يربط مصير الحكم بمشيئة القدر؛ فالواقع والمنطق كانا يسيران باتجاه واحد في أن يصبح "تحتمس" الابن الأكبر والفتى القوي الجميل ملكاً بعد أبيه. لكن الواقع والمنطق يفترقان لتحدث المفاجأة؛ فيموت ولي العهد ويتولى المُلك شقيقة الضعيف وليُحدث هذا أكبر انقلاب ديني تشهده مصر الفرعونية. لكن الرواية لا تجعل من هذه الحادثة القدرية مجرد مصادفة فجة تفتقر إلى التبرير؛ فالثورة التي قادها إخناتون لم تنطلق من فراغ، فلقد كانت سيطرة الكهنة على مقدرات المجتمع القديمة قد بلغت حداً من القوة والاستبداد ما كان يستتبع معه ردة فعل، أو بكلمة أخرى فإن المناخ كان مهيأ لتقبل حركة ما ضد سيطرة الكهنة

وطغيان الحياة المادية الذي كان يمثله الحكم. لكن الثورة جاءت بأكثر مما هو مطلوب، كان المطلوب مجرد حركة إصلاح تعيد التوازن إلى الحياة المصرية التي تقوم على علاقة متشابكة بين الروح والمادة من جهة، وبين المعتقدات الدينية بعضها مع بعض من جهة ثانية، إضافة إلى التوازن الذي يحكم العلاقات بين القوى الأخرى السائدة في المجتمع. إن حركة إخناتون لم تنطلق من هذا الداخل لإصلاحه، وإنما كانت حركة "خارجية" أرادت أن تقوض البنيان كله وتنشىء مكانه نظام حياة جديداً يقوم على المطلق ويلغي بالكامل العلاقات الضدية بين الأمور، ولم يكن هذا بأكثر من حلم كما أسلفنا القول. من هنا كانت إدانة الرواية الضمنية للحركة، فالمعتقدات التي حاولت إزالتها قامت بها وعليها أعظم وأبهى مراحل التاريخ المصري، وهكذا فإن أوزوريس وإيزيس هما اللذان يحكمان على رجال مصر مهما تباينت معتقداتهم، وهما ضمير مصر الذي لا يأخذ في اعتباره سوى المحصلة النهائية بالنسبة إليها، فيكون الموت أو الخلود على هذا الاساس.

وتطرح "العائش" قضية العتقدات الدينية لدى الشخصية المصرية برؤية عصرية، تكاد تذهب إلى ما تذهب إليه هذه الشخصية في أيامنا، إن رؤية نجيب هنا ترفض التطرف بكل أشكاله، فلا دين دون دنيا كما لا دنيا دون دين[٤]. ومن هنا فإن انشغال الحاكم (كإخناتون) بإلهه لا يبيح له إهمال شؤون الحكم، إن رؤية المؤلف تمضي مع الوسط في كل المعتقدات والممارسات بل إن الوسط هو الحل العملي والأمثل لكل ما يواجه مصر من مشكلات وتحديات.

ولكن ما مدى الصدق التاريخي في العملين؟ إن الغاية التوثيقية لم تكن قطعاً في حساب نجيب محفوظ وهو يمتاح من التاريخ في أعماله، ولا سيما في العملين موضع الدراسة. إذ لا سبيل إلى عد أي من رواياته تاريخاً قصصياً مسروداً، وما من شك في أن كاتبنا يؤمن بما نبّه إليه أرسطو من أن اختيار موضوع تاريخي لا يقلل من أدبية العمل، وما من شك كذلك بأنه من أولئك الكتاب القادرين على تحويل العنصر التاريخي بمجرد استعماله إلى عنصر أدبي[٥]، إن أعمال نجيب التاريخية ليست تلفيقاً للماضي واختراعاً له فهي قد تزوق الماضي ولكنها لا تزوره، إنها من النوع الذي يقنع الماضي ويوريه، وهي

أيضاً تبعث الماضي وتجدده، ولكنها تربط معانيه وعبره بقضايا الحاضر[٦].

وبناء على ما سبق يمكن القول إن جميع الشخصيات في الروايتين، لها وجودها التاريخي الخارجي، وإن كانت صورها في العملين تتخطى بطبيعة الحالة سيرتها التاريخية. إن اعتماد المؤلف على المصادر التاريخية أمر واضح؛ فالخطوط العامة التي قدمها عن كل شخصية في "أمام العرش" تتفق مع ما هو معروف عن هذه الشخصية، لقد التزم حقاً "بالأمانة المرجعية" ومثل ذلك يمكن أن يقال عن "العائش في الحقيقة"، لكن الإضافة تكمن في البناء، أو القالب الذي قدمت فيه الأحداث العامة. إن الشكل الفني يفترض وقائع خيالية؛ فالحقائق التاريخية لا تقوى وحدها -بطبيعة الحال- على ملء القالب المبتَدع . في "أمام العرش" اتسم الشكل بالبساطة من خلال السرد التقليدي المتصاعد، لكن فنية الشكل تأخذ أبعادها من مبدأ العزل والاختيار الذي حكم المؤلف نفسه به، فالكم التاريخي هائل، والانتقاء من ثم، لا بد أن ينهض على أسس محسوبة، لأن الهدف، كما ذكرنا آنفاً، ليس تقديم هذه الوقائع خدمة للتوثيق بحيث يكون الشكل قطعة السكر التي تؤخذ مع الدواء المر. على أن هذا لا ينفي أن المادة المختارة كانت من المألوف الشائع عن كل شخصية، لكن الكل أصبح جديداً بحيث يمكن القول بأن قلم المؤلف استطاع أن يبدع حوارية متقنه بشكل جديد يقوم على رؤية معاصرة ومعان معيشة.

وقد جاء البناء في "العائش في الحقيقة" متضامناً مع المادة التاريخية بصورة تجعل من المستحيل تصور قالب آخر؛ فالراويه (الراوي) صبي، والصبي تشده الحكاية لذا، كان عنوان الفصل الأول "أصل الحكاية" ، ثم إن الحكاية نفسها قابلة للجدل ومن ثم برزت الحاجة لأكبر عدد ممكن من وجهات النظر لتعرض جوانبها المتعددة، أضف إلى ذلك لغة الرواية الشاعرية التي تناسب الأبعاد الصوفية لقصة أخناتون، وقد تعمد المؤلف عدم تخصيص فصل خاص لأخناتون شأن الآخرين ليبوح لنا بوجهة نظره، إذ إن تقديم قصته على لسان الشخصيات الأخرى فحسب يحقق للشخصية قدراً من التسامي والتجريد يناسب الموضوع، ولعل هذا يفسر اختيار لحظة البدء بالسعي لمعرفة الحقيقة (وهي

اللحظة التي تلت موت البطل) ، إضافة إلى أسباب أخرى. وقد جعل المؤلف الزمن الروائي واللوازم الزمنية في خدمة البناء، إذ إن الزمن في الرواية مركب على مستويين: مستوى للأحداث الأساسية التي تشمل قصة إخناتون، ومستوى آخر يشمل رحلة الصبي وراء معرفة الحقيقة. إن زمن الأحداث (المستوى الأول) يُعرض بصورة متداخلة ينفتح فيها الماضي على الحاضر، في حين لا نلحظ حركة الزمن في المستوى الثاني، ولا يتدخل الرواي لتحديده وإنما يترك ذلك للترتيب الذي جاءت عليه فصول الرواية. ومثل هذا الأمر نجده في روية "أمام العرش" التي تنطوي على مستويين من الزمن بدورها: زمن الملوك والرجال الذي تجري محاكمتهم، وزمن المحاكمة نفسها. وليس هناك من إشارات مباشرة إلى الزمن الثاني المفترض، لكن القرائن تدل على أنها جرت زمن كتابة النص. وربما كان وجود هذين المستويين من الزمن مرده اعتقاد المؤلف بأن تأريخ مصر متصل وليس منفصلاً، وأن مشكلات مصر في الماضي هي مشكلاتها في الحاضر وسبل خلاصها في الماضي هي نفسها الآن، وهذا يدل بطبيعة الحال على أن رؤية المؤلف تصدر عن تمجيد وإعزاز للشخصية المصرية التي لا ينال الزمان من مقوماتها الأساسية، ولا تؤثر عناصر التغيير والتبديل في عراقتها وتماسكها.

-٢-

يقوم الحدث الروائي في "أمام العرش" على موضوع كبير من الناحية التاريخية، وهو دور الحكام والزعماء وبعض المشهورين في حياة مصر عبر تاريخها الممتد من عهد مينا حتى نهاية السبعينيات. وتقوم الحبكة على تصور هيئة محكمة يرأسها إله المصريين القدماء أوزوريس تشترك معه :إيزيس (رمز العمل الدءوب من أجل الوحدة والسلام) ومعهما حورس ابنهما وتحوت كاتب الآلهة. وتبدأ هيئة المحكمة بالاتساع حين ينضم إليها الخالدون، وهم الذين ترى المحكمة بأن أعمالهم الصالحة ترجح على سلبياتهم، ويكون العامل الوحيد للحكم على ذلك هو مصلحة مصر. على أن الشخصيات لا تلبث بعد ذلك أن تتحول إلى مواقف ثابتة ترمز لما هو معروف عنها في التاريخ، وتأخذ أبعاداً تجريدية، وتكاد تتصرف على نحو آلي من مطلع ظهور الشخصية حتى نهاية الرواية.

وهكذا تحتفظ إيزيس بصورتها رمزاً للعطف والوحدة، في حين تجمد صورة اخناتون في كثير من المواقف تجسيداً للداعية للتوحيد والتحرر من أية عبودية أرضية. أما مينا فهو على الدوام رمز لوحدة الأرض والشعب، ويظل على مدى الرواية أسيراً لمقولة واحدة مفادها أن النكبات لا تلحق بمصر إلا لخلل يعتري وحدة الوجهين. ومن الطبيعي، بناء على ما سبق، أن يكون خوفو باني الهرم الأكبر تجسيداً للدعوة إلى مواصلة البناء المادي، وأن يكون تحتمس الثالث رمزاً للشجاعة وشدة البأس مع أعداء مصر الخارجيين. وهكذا الأمر بالنسبة إلى سائر الشخصيات الرئيسية.

إن خط الحركة في "أمام العرش" مستمد من حركة تاريخ مصر، وحركة الزمن -في مستوى الأحداث التاريخية- مستقيمة من الماضي باتجاه الحاضر كما ذكرنا، والمواقف أو "المحطات" عند كل شخصية تكاد تؤلف حكاية، أو مشهداً حوارياً فيه الكثير من مقومات الاكتمال لذاته، لكن البناء بمجموعه لايخلو من تنميط هندسي يكاد يبلغ حد الصرامة في نمطيته وتكرره: حين تنعقد المحكمة بهيئتها المشار إليها يبدأ حورس بالمناداة أولاً على ملوك مصر، وحين يمثل المنادى يبدأ الكاتب "تحوت" بتلاوة تلخيص محايد يحدد فيه أهم إنجازات الشخصية الماثلة أمام المحكمة وكبواتها، ثم يخضع الماثل لاستجواب عسير يتناول الأمور التي لم يتناولها تقرير تحوت إلى أن يأتي دور إيزيس في الكلام، فتُحدد التزكية التي يأخذ بها أوزيريس دون نقاش. وحين يُسمح لإحدى الشخصيات بالجلوس إلى يمين الإله يصبح من حقها أن تستجوب القادمين الجدد، وهكذا تتسع هيئة المحكمة لتشمل جميع الخالدين، ويصبح لكل من هؤلاء صوت يعبر عن معنى معين، عن قيمة محددة حول سبل الخلاص والتقدم. ومع أن الحكايات أو المشاهد تتكرر بصورة تبدو أحياناً شبه آلية، فإن الأداة المتمرسة التي يمتلك ناصيتها المؤلف لا تدع مجالاً كبيراً للتفكك. إن سير المحكمة، وهو خط الأحداث يمضي منساباً تسنده وسائل الربط وأدوات التنبيه بين المواقف المتتابعة، هذه الوسائل والأدوات تبرز في مراحل التحول أي بين مرحلة تاريخية وأخرى، وهكذا فإن المرحلة تنطوي على وحدتين موضوعية وفنية معاً، ثم تأتي فقرة السرد الإخباري لتقوم بدور الرابط، وتضفي على

البناء من ثم، قدراً من التماسك.

ويمكن القول إن الشروط الروائية في "العائش في الحقيقة" تبرز بمعطياتها الفنية بأكثر مما هي عليه في "أمام العرش". ففي حين ساد صوت واحد في"أمام العرش" نجد أن "العائش في الحقيقة" قد حفلت بتعدد الأصوات، وفي حين سار الزمن الروائي (بمستوييه) باتجاه واحد في الأولى، نجد تداخلاً زمنياً مركباً في الثانية. ومع أن نقطة الانطلاق نحو معرفة "أصل الحكاية" قد بدأت بعد نهاية عند إخناتون ببضع سنوات فإن شهادات الشخصيات لا تلبث أن تعود بالقارئ عشرات السنين إلى وراء. وتختلف نقطة البدء في رواية كل شهادة، فتبدأ بعض الشخصيات في رواية شهادتها مع نهاية الأحداث الدرامية وإخفاق دعوة التوحيد ثم تعود إلى الماضي حيث تختار الشخصية نقطة البدء الحقيقية مع أول احتكاك لها بالشخصية الرئيسية. ولعل أبرز الفروق الفنية بين العملين يكمن في اللغة؛ ففي حين كانت لغة "أمام العرش" أداة لحشد الحقائق والوقائع وتوصيلها في المقام الأول، اكتست اللغة في "العائش" بغلالة شاعرية شفافة لا سيما تلك العبارات التي ترد على لسان "إخناتون"، مصورة رهافة نفسه، ونزوعه الروحي، وحسه الشاعري: "يا معلمي ألم تشهد الشمس عند شروقها فوق الحقول والنيل؟ ألم تر الشفق عند المغيب؟ ألم تسمع تغريد البلابل؟ وهديل الحمام؟ ألم تقتنص أبداً الفرحة المقدسة الغائبة في أعماق حياتنا(٧)؟".

يكاد الصراع بين الروح والمادة أن يكون العصب الرئيسي الذي يسيطر على بناء "العائش في الحقيقة" وترد إليه أصول الأحداث وفروعها. يلتقي التطور المادي بالزخم الروحي في لحظة تصادم في فترة حرجة من التاريخ المصري القديم؛ إذ يمثل عهد أمنحوتب الثالث (والد إخناتون) عهد رخاء وقوة لم يجتمعا من قبل أو من بعد بمثل هذه الصورة. وفي هذا الجو بزغت دعوة أخناتون التوحيدية، وسرعان ما تحولت إلى مد هائل اكتسح -لسنوات- كل المعتقدات الأخرى التي ظلت سائدة لعشرات القرون. ولكن لا بد من التنبيه بأن الحركة قد انبثقت عن شخص واحد قيضت له الأقدار الإمساك بمقدرات

بلده، وظلت تعتمد على فرد واحد... صحيح أن الدعوة لاقت نجاحاً بقوة العرش والطاقة الروحية الطاغية لصاحب العرش، لكن السحر كان مؤقتاً؛ إذ لم يلبث الناس أن انفضوا من حول الساحر، وبعد سنوات قليلة من هزيمته نُسيت الدعوة، وأصبحت مجرد ذكرى تثير اللوعة عند بعض الناس والاشمئزاز عند بعضهم الآخر، هذا الطرح لا يقطع كلياً بأن حركة أخناتون نتاج طبيعي، أو ردة فعل للعصور المادية الزاهية التي شهدتها مصر تحت ظل ملوك أسرته ممن سبقوه، لكنه يشيء بأن التربة كانت -كعهدها- مهيأة للحركات الروحية الجديدة. على أن هذه الحركات يجب أن تتم بحساب، إن جوهر أزمة أخناتون كما طرحتها الرواية هو عدم قدرته على التوفيق بين ما تطالبه به معتقداته الروحية وما ينتظره منه الناس: "الرجال ينصحونني بالاعتدال وإلهي يأمرني بالإيمان فأيهما أتبع يا مري رع"(٨). لم يع أن الاحتفاء بالروح لا يعني إهمال المادة بالكامل.. هذه هي العظة التي تقدمها الرواية.. إن الحياة والكون كله يمليان وجود "الليل" ولا يمكن لهذا الليل أن يختفي بمجرد أن يغمض الإنسان عينيه ثم يفتحهما كما كان يهجس بذلك أخناتون: "متى يرى البشر المشرق والمغرب في دفقة نور واحدة"(٩).. إن هذا يتم في الأحلام فحسب، وأخناتون كان مجرد حالم من كثير من الوجوه.

كان أخناتون قد وقع في ما وقع فيه بعض أبطال نجيب المعاصرين، ومع أنه من الظلم لأخناتون أن نوازن بين وضعه مثلاً ووضع شخصية مثل عثمان بيومي في "حضرة المحترم" فالفارق بين الوضعين يجعل مثل هذه الموازنة مرفوضة على أقل تقدير. لكننا من هذه الزاوية فحسب نستطيع أن نقول عن البطل القديم ما قاله أحد النقاد(١٠) عن البطل المعاصر: "تصور أنه سيكون رجل دين لو كف عن أن يكون رجل دنيا. أراد نفسه رجلاً من رجال الله عن طريق نفي كونه من أبناء الإنسان. وما درى أن الإنسان يكون إلهياً بقدر ما يكون إنسانياً، وأنه يبتعد عن الله بقدر ما يبتعد عن الإنسان. وما درى أيضاً أن الإنسان يقترب من الله بالحياة لا الموت، وبقدر ما يبني للحياة، لا الموت".

-٣-

من السهل على الدارس لأدب "نجيب محفوظ" أن يلاحظ أن أعماله الأخيرة قد

خضعت بدرجة أكبر مما كان مألوفاً في أعماله قبل السبعينيات لإديولوجيته ومعتقداته. بل إنه لم يعد يبذل جهداً كبيراً لإخفاء وجهة نظره مؤلفاً، فكانت رؤاه تفرض نفسها في كثير من أعماله المتأخرة بصورة لا تخلو من إقحام ومباشرة، ولعلنا لا نغامر كثيراً إذا ما افترضنا أسباباً ثلاثة على الأقل تكمن وراء هذه الظاهرة؛ أولها أن الروائي المصري، كما أشرنا آنفاً لم يعد في حاجة إلى مكر الفن الروائي ليخفي من ورائه معتقداته وذلك للمناخ الليبرالي الذي ساد مصر في السنوات الأخيرة، وهو مناخ أقل ما يمكن أن يقال عنه إن حرية التعبير السياسي فيه لم تعد مشكلة تواجه الكتاب والأدباء. وثاني هذه الأسباب أن الإيديولوجيا السياسية خلال السنوات المشار إليها قد طغت على وجدان الناس واهتماماتهم بصورة لم يسبق لها مثيل. إذ لم تعد السياسة ترفاً مقصوراً على السياسيين والقادة والمفكرين، وإنما أصبحت تدخل في حياة الناس بصورة مباشرة: أمنهم وطريقة حياتهم ومستوى معيشتهم، بل أصبحت السياسة زاداً أساسياً لكل الناس، كبيرهم وصغيرهم، متعلمهم وأميهم. لقد أصبح للسياسة دور في تحديد دخل الأسرة، وتحديد مواعيد الزواج وظروفه وهي تؤثر في مستوى الخدمات والمرافق، كما أن السياسة تتحكم في مصائر الناس أفراداً وجماعات، ومن هنا كان من المستحيل على الروائي العربي أن يتجاهل هذا الواقع الموضوعي، لا سيما من كان ذا رؤية واقعية كما هو الأمر عند نجيب فكان من ثم بروز المكونات الفكرية لأعماله بسفور غير معهود. أما ثالث أسباب تلك الظاهرة وأهمها فلعله عائد إلى تقدم هذا الروائي الكبير في السن، وقد أكد في حديث له أنه بدأ في السنوات الأخيرة يلجأ إلى المعالجات الروائية التي لا تتطلب قدراً كبيراً من الإسهاب أو طول النفس، ومن ثم لم تعد تستهويه الكتابات التي تتطلب وقتاً طويلاً أو جهداً د ءوباً[١١].

وتأسيساً على ما سبق نستطيع أن نعلل المعالجات الفنية السريعة التي تقوم عليها أعمال نجيب الأخيرة وتتميز بالإجمال دون الإسهاب، وهذا يعني أن هذه الأعمال اتسمت -نسبياً- بالقصر، إضافة إلى طروحاتها السياسية والفكرية السافرة أحياناً.

ومع أن كاتبنا قد استعان بالتاريخ في نتاجه الروائي في الثمانينيات فإن هذا التاريخ،

سواء في شكله الواقعي أو شكله الأسطوري كان بحثاً في الحاضر، وكانت قضاياه هي قضايا الحاضر، ومن ثم كانت هذه الصلة المباشرة بين روايتيه "أمام العرش" و "العائش في الحقيقة" وبين قضايا عصرنا ومشكلات أيامنا. وجاءت وجهة نظر الراوي في العملين متطابقة أيضاً مع ما ينادي به نجيب محفوظ في أيامنا من أفكار ومعتقدات، ولا نظن أن تلمس الصلة بين الراوي وبين الكاتب في هذين العملين عملية تحتاج إلى مجهود كبير، فلقد باتت آراء "نجيب محفوظ" السياسية والاجتماعية والفلسفية معروفة لدى الدراسين، صحيح أن المؤلف يحافظ على الموضوعية الشكلية للراوي، لكن وجهة النظر لجماع العملين تشي بموقف المؤلف الخارجي، بل إن العملين تجسيد فني ومعادل موضوعي لهذا الموقف.

وكما ذكرنا فإن الشروط الروائية في "العائش في الحقيقة" تبرز بمعطياتها الفنية بأكثر مما هي عليه في"أمام العائش"، ومن الفروق الفنية بين العملين دور الراوي ووظيفته. إن الراوي في "أمام العرش" هو الراوي الموضوعي[١٢]، وفي هذا النوع من السرد القصصي ليس هناك راو يظهر ولا صوت. بل يعتمد السرد على الحوار فحسب، وغالباً ما يسمى هذا النوع من السرد بالسرد المسرحي أو وجهة نظر الراوي المسرحي، ذلك أن هذا السرد يشبه الحدث المسرحي إلى حد بعيد من حيث عدم وجود راوٍ واعتماد المشاهد على المكان والزمان والحوار في فهم الصراع والحبكة وتطور الحدث، والقاص هنا لا يقدم لقرائه غير التفصيلات الخارجية، أما ما يدور في ذهن شخصياته وردود أفعالهم وبنية الشخصيات النفسية والعاطفية والعقلية فأمور يتركها للقارئ لكي يستنتجها ويفهمها من النص[١٣].

ولا شك في أن الكاتب على وعي بدور الراوي -على الصورة آنفة الذكر- في "أمام العرش" فهو يقرر بأن عمله" حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات" وقدأثبت هذا التحديد على الغلاف الداخلي للرواية.

على أن دور الراوي ووظيفته وإمكاناته تختلف في "العائش في الحقيقة"؛ فقد اتسم

دور الراوي هنا بقدر من التعقيد الفني النسبي؛ فهو صبي في سن الحلم ينشد معرفة الحقيقة، فيسعى وراءها من مكان إلى آخر ليستمع إلى شهادات أبطال الحادثة، أولئك الذي اشتركوا في صنعها أو شهدوها. وقد اختار المؤلف لحظة زمنية مناسبة لبدء رحلة البحث عن الحقيقة التي قام بها الصبي، وذلك حين ترك مسافة زمنية بين نهاية الحدث الروائي الأصلي (موت أخناتون) وبين بدء رحلة الصبي، وحسب الوقائع التاريخية فقد اختار عهد توت عنخ آمون الذي جلس على العرش بعد ساكرع شريك أخناتون في العرش. وقد أتاح هذا التوقيت فرصة لرؤية الأحداث بموضوعية أكثر، بعد أن هدأت المشاعر ببلوغ المأساة نهايتها.

ومع أن الأحداث تقدم من وجهة نظر راو عاصر صانعي الأحداث (حتى لا نقول عاصر الأحداث نفسها) فإن وجهة نظره تقتصر على محاولة سرد الأحداث بأكبر قدر ممكن من الحرص والموضوعية. وهكذا نراه يطارد الإشاعات والأخبار ويسعى إلى سماع وجهتي نظر -على الأقل- متباينتين حول الواقعة التي تثير لديه شكوكاً. إن الرواية تقدم وجهات نظر متعددة حول الشخص الواحد والحدث الواحد، وهي تتيح لوجهات النظر المتباينة أن تعرض نفسها، وهي احتياطات تنبه إليها المؤلف وأسبغت على عملية السرد وعلى وجهة نظر الراوي قدراً كبيراً من عناصر السرد الموضوعي.

وليس أسلوب تعدد الأصوات بالجديد في أدب "نجيب محفوظ"، فقد استعان به في واحدة من أهم رواياته التي أصدرها في الستينيات "ميرامار"، وعاد إليه بعد ذلك أوائل الثمانينيات في "أفراح القبة". والملاحظ أنه في روايتيه السابقتين قد استخدم أربعة أصوات فحسب كما صنع "داريل" في رباعية الإسكندرية وتبعه فتحي غانم في رباعية القاهرة "الرجل الذي فقد ظله" أي أن الواقعة الواحدة أو الشخصية الواحدة تعرض من جميع أبعادها ووجوهها، الأمام والخلف والجانبين، أو من خلال دورة الزمن التي تمتد فصولاً أربعة. على أن الملاحظ أن وجهات النظر في هذه الأعمال تقدم مباشرة من الشخصية إلى القارئ إذ تتحدث الأصوات بضمير الأنا بوصفها شخصيات رئيسية للفصل أو الجزء الروائي؛ فتعرض الحدث من وجهة نظرها التي تختلف عادة عن وجهة نظر

غيرها، ومن ثم يتيح اختلاف وجهات النظر وتعدد الرؤى فرصة أكبر للقارئ لفهم الجوانب المختلفة للموضوع الواحد. لكن الوقائع تقدم في "العائش في الحقيقة" عبر الراوي الذي لم يشترك في الأحداث وليس له أي دور في صنعها، بل إن هذا الراوي لم يعاصرها تماماً. فالراوي هنا يستمع إلي الشهود شأنه في ذلك شأن القارئ. ولا شك أن الطريقة الأولى تتيح حرية أكبر للإفضاء. إن الشخصية حين تتحدث إلى شخصية أخرى قد يكبحها الحرج فلا تفضي بكل ما لديها. لكن الوضع يختلف حين تبوح الشخصية -كراوية- بنفسها مباشرة إلى القارئ لأن الافتراض هنا هو عدم وجود شخصية بعينها، شخصية لها علاقة بالأحداث أو مصلحة من وراء وجهة النظر هذه أو تلك، ومن هنا لا نعجب حين نلاحظ أن المؤلف احتاج في"العائش في الحقيقة" إلى أربع عشرة وجهة نظر ليعرض جوانب الوقائع، لا لمجرد أربع وجهات نظر فحسب.

إن طريقة الصبي "مرى مون" تذكر حقاً بالريبورتاجات الصحفية في أيامنا، وذلك حين يطوف المندوب الصحفي على أطراف قضية من القضايا واضعاً نصب عينيه مبدأ إتاحة الفرصة أمام وجهات النظر المتباينة لتعرض نفسها. وهي طريقة تذكر بما صنعه نجيب في "الكرنك" ذات الطابع الريبورتاجي السريع، حيث تتمثل العناصر المكونة للنص من فقرات سردية لا تخلو من الانطباعات الذاتية والتعليقات بمختلف أنواعها، وحوار يجريه الراوي مع الشخصيات تقدم من خلاله رؤيتها الذاتية للأحداث أو تنقل أحاديث كانت طرفاً فيها، وأحاديث يسمعها الراوي ويسجلها في روايته[١٤].

وعلى الرغم من أن الراوي في "أمام العرش" لا يظهر مطلقاً، بل على الرغم من أن هذا الراوي لا يزعم لنفسه معرفة ما يجري داخل رؤوس الشخصيات بل إنه يكتفي برصد حركاتها الخارجية وتسجيل أقوالها، فانه يبرز وجهة نظر أو موقفاً، وبكلمة أخرى يمكن القول إن شخصية المؤلف ليست غائبة عن العمل. بل نستطيع أن نزعم إن المؤلف قد حقق لنفسه انسلاخاً في "العائش في الحقيقة" إلى الدرجة التي تكسب هذا العمل بعداً موضوعياً مناسباً في حين لم ينجح في تحقيق هذا المطلب الفني في "أمام العرش". ويبدو أن طبيعة الموضوع في هذه الرواية، وما كانت تتطلبه من تعامل مباشر مع السياسات

القديمة والمعاصرة، كانت وراء ذلك. ويتعزز هذا الأمر لدينا حين نأخذ في الاعتبار مدى تعلق نجيب بالسياسة وقضاياها بحيث كانت، أي السياسة، في كل مؤلفاته بشكل أو بآخر، كما أسلفنا.

ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن في هذا الصدد هو مغزى هذا العمل، ونقصد به حصراً الفكرة الأساسية التي توحد العمل القصصي وتهيمن عليه، ضمن مقوله يكونها المؤلف عن موضوعه وتظهر بصورة واضحة من خلال تفاعل العمل القصصي[١٥]. الهدف الاخلاقي سهل التلمس هنا، إن "أمام العرش" تقوم أساساً على هذا الهدف. فقد صدرت هذه الرواية في وقت كاد المصريون أن يفقدوا الأمل في كل تجاربهم المعاصرة بعد كفاح مرير في تاريخهم الحديث وعقود حافلة بالمآسي والتقلبات والاتجاه نحو الأسوأ في كثير من جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. فكأن المحكمة التي عقدتها الرواية مراجعة للذات وتلمس لسبل الخلاص، وبحث في الماضي والحاضر عن مكامن الداء ومواصفات الدواء. إن رؤية هذا العمل تكاد تأخذ بعداً مثالياً حين تجعل الخلاص الهدف النهائي والوحيد، وحين تدعو إلى مجاوزة المثالب والوقوف عند الإنجازات.

والواقع أن قضايا مصر السياسية والاجتماعية قد أرقت وجدان هذا الروائي في السنوات الأخيرة بصورة طغت على ما عداها، بل إن ذلك أدى إلى تقليص دور الأدوات الفنية، فنراه مثلاً في رواية "حديث الصباح والمساء" (١٩٨٧) قد سيطرت عليه نظرة شمولية نحو قضايا الطبقة الوسطى التي تشكل السواد الأعظم من الشعب المصري وتعكس همومها هواجس هذا الشعب بعامة. لكنه في "أمام العرش" يجاوز ذلك إلى قضايا مصر الدائمة في كل العهود والعصور. إن هذه الرواية خط سير شعب بأسره عبر التاريخ كله. من هنا برز الموقف السياسي للمؤلف سافراً؛ فهو لم يبذل جهداً كبيراً لإخفاء وجهة نظره السياسية، إنه -على سبيل المثال- يؤمن بالمصرية إيماناً كاملاً، ومع أنه لا يرفض صراحة فكرة القومية العربية فانه ينظر إلى القومية بمنظور براغماتي، وهو يحبذ -على هذا- فكرة السلام مع إسرائيل، كما أنه يؤمن بالعدالة الاجتماعية في الوقت الذي يرى فيه الديمقراطية والليبرالية والعلمانية سبلاً للخلاص ومفاتيح للتقدم، كل هذه

المعتقدات نستطيع أن نتلمسها بسهولة من خلال تناول الرواية للعصر الحديث بخاصة ورجاله.

ونتوقف عند ما يتجلى في الرواية من الموقف القومي لنجيب أو موقفه من العروبة. فهو موقف براغماتي كما ذكرنا، والعروبة عند ضرورة حيوية لمصر قبل أن تكون عقيدة وانتماء خالصاً. والعرب "غزاة"، لكنهم غزاة شرفاء[١٦]، ولم يكن صالحاً لمصر منذ دخول العرب إليها إلاّ تلك الفترة الممتدة بين ولاية عمرو بن العاص وانتهاء خلافة عثمان، وبعدها بدأت الفتن تدب في جسد المجتمع المصري، ولم تنته، حسب طروحات "أمام العرش" حتى زمن كتابة الرواية، زيادة على ذلك فإن "أمام العرش" لم تخل من غمز نحو التاريخ العربي في مصر؛ فالرواية تذكر بصراحة أن الاحتكاك المذهبي قد بدأ مع العهد العربي الاسلامي وبالتحديد مع مقتل الخليفة عثمان على الرغم من أن هذا الادعاء لا يرد على لسان شخصيات عربية مسلمة بل على لسان مصريين آخرين[١٧].

لقد ظلت الشخصية المصرية في نظره أقوى من أن تغيرها موجات الغزاة، بل حافظت على خصائصها الأصلية رغم التطورات الدينية والثقافية الكثيرة التي كانت تشهدها مصر مع قدوم الغزاة والفاتحين.

وفي "العائش في الحقيقة" تخف حدة الطرح السياسي والإديولوجيا المباشرة وتسود رؤية مشغولة بقضايا أكبر تتمركز حول العلاقة بين الواقع والمثال، والمادية والروحية. كما تنشغل الرواية بفكرة التعددية، وترى الإيمان بها ضرورة أساسية للواقع المصري على امتداد العصور. من هنا نجد الرواية تربط بوضوح بين مصير إخناتون القاتم ورفضه لمبدأ التعددية: "مصر بلد الآلهة وعلى صاحب العرش أن يعبد جميع آلهة شعبه"[١٨] و "فرعون نسيج محكم من التقاليد المقدسة"[١٩].

وتفرض ثنائية الروح والمادة نفسها في كل خطوط النسيج الروائي. وفي كتابات نجيب التي استعملت التاريخ بعامة نلاحظ أن العلاقة بين طرفي هذه الثنائية تحدد مسار تاريخ مصر، كما ظلت شروط المكان والزمان تملي الشكل المطلوب لهذه ا لعلاقة. ومن ثم

تُظهر أعماله أن الاستجابة الصحيحة لهذه المعادلة تعني النهوض المادي والمعنوي في حين تجر الاستجابة السلبية الاختلال الاجتماعي والسياسي والانهيار الروحي، وكثيراً ما أدى ذلك إلى ضعــف الحكم وتحلل الدولة لصالح الأجنبي المتربص.

الروح عند نجيب تعني الحكمة والحرية والسلام الاجتماعي، وهذه بدورها مكونات أساسية في الشخصية المصرية تتفاعل وتتوحد مع النهوض المادي والاحتفاء بالحياة بحيث لا يجور جانب على جانب آخر. والمحافظة على التوازن تعني دائماً حقبة مشرقة في التاريخ المصري. يتجلى الجانب الروحي بالعبادة والإيمان بالآلهة والبعث بعد الموت.. لقد آمن المصريون أن الموت جزء من الحياة كما أن الحياة جزء من الموت أو الأبدية، ومن ثم فإن محاولات بعض الحكام المساس بالمعتقدات الدينية، أو الإخلال بالعلاقة بين الناس والآلهة كانت تنتهي بالحاكم إلى الدمار. لقد ظلت دعوة أخناتون تكتسب لنفسها مواقع جديدة بين الناس حين اتخذت الحب والمسالمة مبدأ وحيداً وممارسة واحدة، لكن السقوط بدأ حين صادر أخناتون حرية العبادة للآخرين من الذين لم يقبلوا ديانته، وأمر بهدم معابدهم، وضمن هذه المعالجة تؤكد الرواية خصيصة بارزة في الشخصية المصرية هي الإيمان باللاعنف، فقد نفذت أوامر أخناتون ضد معارضيه دون أية مصادمات، ولم تواجه بأية مقاومة. وهكذا أيضاً تمت الإطاحة به، فقد اختار الكهنة معه الطريقة التي عاملهم بها، وطلبوا -فقط- إلى أنصاره هجر مدينته لينجزوا بذلك ثورة مضادة سلمية لم ترق فيها نقطة دم. وبذا تصرح الرواية أن العنف في العلاقات الداخلية في مصر أمر ظل طارئاً واستثنائياً عبر التاريخ المصري الطويل.

تحاول الروايتان الوصول إلى نتيجة مؤداها أن مصر من البلدان القليلة في العالم التي لم تشهد حرباً أهلية واحدة منذ توحيد الوجهين في عهد مينا. بل إن الثورات والاضطرابات لم تكن تتعدى تحركاً شعبياً ضد حاكم أو محتل تعود بعده مصر أقوى مما كانت عليه. لا تناقضات أساسية في الشخصية المصرية نتاج عبقرية الوادي المنبسط السخي. هذا النمط استوعب على مر الدهور التعددية الدينية، وتعالى على الدوام على الفروق العرقية، وظل التسامح -إلاّ في القليل النادر- سمة للتعامل الاجتماعي. من هنا

ندرة الثورات ذات الطابع الاجتماعي في التاريخ المصري القديم والحديث على حد سواء[٢٠].

والشخصية المصرية كما تصورها الروايتان ترفض التطرف في كل شيء في الحياة، سواء كان هذا التطرف في العبادة، أم في استعمال القوة، أم في اللين، أم في الإغراق في المادة أو الروح... إلخ. ويتضمن التاريخ المصري عظات وعبراً كثيرة في هذا الصدد. فما أن يسود التطرف في حقبة من الحقب إلا تئول الأمور إلى مأساة، لكن الشخصية المصرية سرعان ما تستعيد توازنها المعهود، ومن ثم يسود الاعتدال الذي هو الحالة الطبيعية، في حين ظلت مواقف التطرف لحظات استثنائية في التجربة المصرية عبر التاريخ.

الهوامش والتعليقات

(١) انظر: سامية أسعد: **عندما يكتب الروائي التاريخ**، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، (١٩٨٢) ص٧١.

(٢) بديعة أمين: **في المعنى والرؤيا - دراسات في الأدب والفن**، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات، العدد ١٩٢، بغداد، ص٤٩.

(٣) صاحب تعبير: عبقرية المكان: هو الدكتور جمال حمدان، وقد بنى عليه كتابه الشهير: **شخصية مصر - دراسة في عبقرية المكان**، كتاب الهلال، يوليو ١٩٦٧.

(٤) العائش في الحقيقة: ص١٤٠.

(٥، ٦) انظر: فريال جبوري غزول: **الرواية والتاريخ**، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، ص٢٩٢-٢٩٥، والمقال ضمن باب "عرض الدوريات الأجنبية.

(٧) **العائش في الحقيقة**: ص٢٩.

(٨) المصدر السابق: ص١٠١.

(٩) المصدر السابق: ص١١١.

(١٠) جورج طرابيشي: **رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى**، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١، ص٨٥، ويمكن أن نضيف إلى ذلك ما ورد على لسان نجيب نفسه من أن "عثمان بيومي" أكثر شخصياته تمثيلاً للإنسان ككل بخيره وشره، انظر: أحمد محمد عطيه: **أضواء جديدة على الثقافة المصرية**، القاهرة.

(١١) نجيب محفوظ يتذكر: ص٦٧.

(١٢) انظر: د. عدنان عبدالله: **النقد التطبيقي التحليلي**، آفاق، سلسلة كتب شهرية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص٨٩.

(١٣) السابق والصفحة.

(١٤) سامية أسعد: **عندما يكتب الروائي التاريخ**، ص٧٢.

(١٥) **النقد التطبيقي التحليلي**: ص٩٢.

(١٦) **أمام العرش**: ص١٢٥.

(١٧) المصدر السابق: ص١٢٩.

(١٨) ***العائش في الحقيقة***، ص٣٣.

(١٩) المصدر السابق والصفحة.

(٢٠) واقع الأمر أن رواية **أمام العرش** (وهي تغطي التاريخ المصري القديم والحديث كله) لم تتضمن سوى ثورتين اجتماعيتين فحسب، هما ثورة "أبنوم" بعد سقوط الدولة القديمة مباشرة، وثورة يوليو ١٩٥٢، هذا اتبعنا الرؤية التي ترى في ثورتي عرابي ١٨٨٢، و١٩١٩، حركتين شعبيتين ذات مضمون سياسي.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

(١) محفوظ، نجيب: **أمام العرش**، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

(٢) محفوظ، نجيب: **العائش في الحقيقة**، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

ثانياً: المراجع:

(٣) أسعد، سامية: **عندما يكتب الروائي التاريخ**، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، (١٩٨٢)، القاهرة.

(٤) أمين، بديعة: **في المعنى والرؤيا - دراسات في الأدب والفن**، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات، العدد ١٩٢، بغداد، ١٩٧٩م.

(٥) حمدان، الدكتور جمال: **شخصية مصر - دراسة في عبقرية المكان**، كتاب الهلا، القاهرة، ١٩٦٧م.

(٦) خالد، الدكتور عدنان أحمد: **النقد التطبيقي التحليلي**، سلسلة آفاق، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٨٦م.

(٧) طرابيشي، جورج: **رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١م.

(٨) عطية، أحمد محمد: **أضواء جديدة على الثقافة المصرية**، نشر رع للطباعة، القاهرة، ١٩٨٠م.

(٩) غزول، فريال جبوري: **الرواية والتاريخ** (ضمن باب عرض الدوريات الأجنبية)، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، (١٩٨٢)، القاهرة.

(١٠) الغيطاني، جمال: **نجيب محفوظ يتذكر**، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠م.

إشكالية الراوي -البطل- المؤلف في رواية "الجبل" لفتحي غانم

الخلاصة

تثير رواية «الجبل* » لفتحي غانم عدداً من القضايا المتعلقة بالفن الروائي وعلاقته ببعض ضروب الكتابة الأخرى. وتتسم هذه الرواية بكون مؤلفها وراويها وبطلها شخصاً واحداً؛ مما يستوجب معه الوقوف عند بعض الإشكالات الفنية والفكرية ومناقشتها وبيان وشائجها مع الرؤية المذهبية للمؤلف وموقفه الفكري وانعكاس هذا على البناء الفني لهذا العمل. لذا، فإن البحث قد تفرغ لمناقشة العلاقة بين التجربة الشخصية والعمل الروائي من واقع وجهة النظر السائدة، ثم تعرض لأبعاد الحدث ومستوياته، كما تناول البحث رحلة التطور التي طرأت على الشخصية الرئيسية من حيث جوانبها الفكرية والثقافية والنفسية، ومن حيث موقفها الحضاري، وبعد ذلك نوقش المذهب الفني للكاتب من خلال المضامين والأدوات.

* * *

حين أصدر فتحي غانم رواية «زينب والعرش» سنة ١٩٧٧ كتب لها تصديراً يرجو فيه القارئ ألا يربط بين شخصيات الرواية وشخصيات أخرى في المجتمع الخارجي. وهذا يشير إلى أن جهود هذا الكاتب ولا سيّما الروائية منها كانت تثير على الدوام تعليقات شتى حول مدى علاقة الأحداث والشخصيات بالواقع الخارجي. وظلت كثير من شخصياته الرئيسية تُقرن بشخصيات معروفة أغلبها من الوسط الصحفي.

---

* نشر البحث في "**المجلة العربية للعلوم الإنسانية**"، الكويت، العدد ٣٣، المجلد التاسع، شتاء ١٩٨٩.

ومن الضروري التسليم هنا بأن لقراء فتحي ودارسي أدبه عذرهم المشروع في تلك الإحالات. ويعود ذلك إلى عدد من الأسباب، أولها أن فتحي غانم يختار موضوعاته وشخصياته من البيئة التي أمضى جل حياته فيها، أي بيئة العمل الصحفي، وهي ناحية تغري القارئ بالإحالة لا سيما أن فتحي غانم -كسبب ثان- صاحب رؤية واقعية ذات أداة كادت -في بعض مراحل نتاجه- أن تعتمد ضرباً من الواقعية التسجيلية، التي تتعامل مع الوقائع ببساطة متناهية وصدق فني يقوى على استحضار أكبر قدر من عناصر الإقناع والإيهام. ويضاف إلى ما سبق أن هذا المؤلف لم يبذل جهداً كبيراً ليخفي العلاقة المباشرة بينه وبين أعماله، بمعنى أنه شجع -في بعض أعماله على الأقل- على هذا الاعتقاد. وهو في الرواية موضع الدراسة يقرر بوضوح أنه يقدم تجربة حقيقة، عاشها بكل جزئياتها وحرص على تسجيلها كما وقعت، وبالأسماء نفسها دون أية زيادة أو نقصان، إلا ما تقتضية عوامل العزل والاختيار التي تفصل شكل العمل الفني عن سواه من أشكال الحياة الخارجية. وعلى هذا تعد رواية «الجبل» أنصع مثال على هذا البعد في أدب فتحي غانم.

يجمع فتحي غانم في «الجبل» بين أدوار ثلاثة تكون صوتاً فنياً واحداً، وهي أدواره مؤلفاً وراوياً وبطلاً. ومن الصعب أن نفصل بين هذه الأدوار أو الحديث عن الواحد منها بمعزل عن الآخرين. ولكن تمكن الإشارة بدءاً إلى أن الرواية تجربة شخصية يقوم بها المؤلف باسمه الحقيقي، وتؤلف هذه التجربة العصب الرئيسي للأحداث، مما يجعل المؤلف الشخصية الرئيسية التي تتجمع حولها الأحداث في مستواها الأساسي، ثم إن البطل يتولى بنفسه سرد الأحداث من خلال ضمير الأنا فيقوم بوظيفة تنسيقية تأخذ على عاتقها التنظيم الداخلي للخطاب القصصي من خلال الربط بين الأحداث وتوفير التآلف بينها، كما يقوم الراوي بنشاط تفسيري وتأويلي. ولا يخلو دور الراوي من محالات إفهامية أو تأثيرية يحاول بها إدماج القارئ في عالم مغامرته ومحاولة إقناعه بوجهة نظره، حيث يتبوأ الراوي مكانة مركزية، ويعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة من خلال السرد والتعليق (المرزوقي، ١٩٨٦: ١٠٠-١٠٦).

ولا نريد أن نذهب بما سبق، في أي حال من الأحوال، إلى أن «الجبل» من روايات الترجمة الشخصية الكاملة التي يرسم فيها الكاتب حياته رسماً دقيقاً لا ينسى فيه البيئة والوسط والظروق الخارجية (ضيف، ١٩٧٠: ١٠-١١). بل إننا نذهب إلى أن هذا العمل ينتسب إلى رواية التجربة الشخصية. والفرق بين النوعين أن الأول يصور حياة الكاتب بالكامل، في حين تكتفي رواية التجربة الشخصية بجانب واحد، أو مرحلة معينة، وربما بحادث واحد في حياة الكاتب يبني عليه عمله. وعلى هذا الأساس فإن رواية التجربة الشخصية تستحوذ على خصائص فنية تنأى بها عن مجال التأريخ، وتبقيها -ضمن شروط الرؤية الفنية- في مجال الأدب الخالص. ولعل أبرز هذه الخصائص هو أن «الإطار» في هذا النوع من الروايات أكثر تحديداً وانضباطاً واستجابة لعناصر العزل والاختيار. ولقد ظل «الإطار» واحداً من أوضح الفوارق بين العمل الفني بعامة والموضوع الخارجي أو الطبيعي؛ فالفنان يضع لعمله حدوداً غير أن الطبيعة لا تضع «إطاراً» لمناظرها الريفية أو خلجانها البحرية أو تكويناتها السحابية[1]، كما أن الحياة بدورها (وهي المادة الخام للعمل الروائي) غير خاضعة لمثل هذه الحدود. على أن كلا من هذين الضربين من السرد القصصي يلتقان في العلاقة التي بين الكاتب وموضوعه. وهي علاقة تتحد منذ البداية، وتتسم بالذاتية المفرطة، وبالصلة الشديدة. ومن الطبيعي أن كاتبي السيرة الذاتية ورواية التجربة الشخصية -معاً- يختلفان بذلك عن الكاتب الذي يدوّن سيرة رسمية أو يكتب لتخليد ذكرى أحد الناس؛ فقد ينغمس هذا بموضوعه وقد لا ينغمس. وعلى العموم فإن الكاتب الأول يتحدث عن نفسه، في حين يتحدث الآخر عن غيره لدوافع معينة قد تكون الإعجاب، أو الاستغراب، أو الإمتاع أو أية أسباب أخرى[2].

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق أن هذه الذاتية تحفظ للعمل الأدبي قيمته، فالمؤلف الذي يكتفي بتسجيل الأحداث ويظل واقفاً خارج كتابه وبعيداً عنه فإنه سيهدر قيمة كبيرة، كما أن النشاط الذي يقوم به ذهنه سوف يتغير ولن يعود عنصراً له دوره في التأثير

الذي يحدثه العمل كما يجب. وإذا كان هذا التأثير ينسحب بهذا الشكل على العمل؛ فإنه عندئذ سيؤدي مهمتين: سيعزز الصورة ويزيد من جمالها؛ وسيضفي متعة فريدة بالإضافة إلى ذلك (لوبوك، ١٩٨١: ١٢٠). والحقيقة أن ذاتية فتحي غانم قد بثت في «الجبل» حرارة كان العمل دونها سيكون أقرب إلى التحقيق الصحفي *Investigative Report* بأسلوب المتكلم *First person Approach*، بل إن بداية الرواية في الفصل الأول تذكر بالمغامرات الصحفية التي يكون فيها الصحفي جزءاً من الأحداث، وينقلها من خلال رؤيته ووجهة نظره.

ولقد أصبح بديهياً التسليم -من كثير من الوجوه- بأن التجارب الشخصية تدخل بالضرورة في نسيج العمل القصصي، وأن جزئيات هذا العمل هي في مجموعها شخصية المؤلف. ومع هذا فإن تناول تجربة واحدة في حياة الأديب كعمل روائي متكامل والتصريح بذلك أمر نادر الحدوث في أدبنا المعاصر. نعم نستطيع أن نتحدث عن «سارة» و «إبراهيم الكاتب» وبعض أعمال جيل الرواد الروائية المبكرة كثمرة من ثمار التجارب الشخصية، لكن أحداً من مؤلفي هذه الأعمال لم يقرّ بصراحة بالإحالة الكاملة، كما أن أحداً منهم لم يستخدم الأسماء الحقيقية والوقائع الخارجية بحذافيرها بالقدر الذي صنعه مؤلف «الجبل».

يلتزم فتحي غانم بتجربة واحدة... ولا يكاد يتعرض لأي جانب من شخصيته بعيداً عن هذه التجربة. فنحن لا نكادنعرف شيئاً عن الراوي سوى أنه مفتش آثار، وهذه ناحية أساسية في شخصية البطل بالنسبة للأحداث، إذ إنه بهذه الصفة يبدأ مهمته التي تشكل عصب الرواية الرئيسي، وحين يتعرض لإحدى حقائق حياته الأساسية، كونه غير متزوج مثلاً، فإن ذلك يتم لأن مهمته التي تقوم عليها الأحداث لا يصلح لها من وجهة نظر صاحب القرار بشأنها سوى من كان عزباً. وهكذا فالراوي -المؤلف- البطل لا يدع القارئ يعرف شيئاً آخر عنه يتصل بشؤون حياته، لكن الرواية -من جهة أخرى- تكشف عن آفاق

نفسية وفكرية واسعة في شخصية البطل كما سيتضح في حينه. وهو بذلك يقيم موازنة دقيقة بين وضعه بطلاً وراوياً في الوقت نفسه من جهة، وبين حياته الشخصية وأحداث الرواية من جهة أخرى، ولا شك في أنه يحقق بذلك -كما سيتضح- كثيراً من الشروط الفنية للعمل الروائي، ويعي جيداً أنه وإن كان يتحدث عن تجربة عاشها، فإنه لا يقدم عملاً من أعمال الترجمة الذاتية أو من أعمال التحقيق الصحفي.

ولئن حاول الراوي أن يعزل جوانب من حياته عن خط سير الأحداث بحيث ظلت تلك الجوانب بعيدة عن القارئ، فإن الوقائع تدخل في صميم حياة المؤلف وتعيد تشكيل شخصيته بالقدر الذي يسبغه عليها من تأثيرات، إن لم يكن أكثر. على أن الراوي حين ينخرط في الأحداث أو في المغامرة -إن شئت- فإنه يحتل مركزها، كما أنه راو نشط، إن جاز القول، فهو لا يكتفي بسرد الأحداث والوقائع من الخارج بل يعلق عليها وعلى ما يتصل بها من بعيد أو قريب، وهو يفسرها ويقيمها محققاً بذلك معظم وظائف الراوي الرئيسية. إن وجهة نظر الراوي تسهم في تشكيل صورة الحدث، إذ إن وعيه يتدخل في رسم صورة الأحداث والمشاهد: «وفي الجامع شرح لي المهندس مساقط الضوء وكيف تنسجم مع خطوط البناء وحركات المصلين.. كأنهم لن يصلوا بل سيرقصون بآليه على مسرح حديث الإضاءة» (غانم، ١٩٦٥: ٣٧).

وواضح من النص التهكمي السابق أن الراوي لا يزعم لنفسه السرد الموضوعي ولا يحرص عليه، ولا شك أن ضمير المتكلم يزوده بالشرعة المطلوبة؛ إذ إن هذا الأسلوب يجعل من الراوي صاحب امتياز بإقحام وجهة نظره، في حين يعجز أسلوب الغائب -في الغالب- على إضفاء مثل هذه الشرعة، وتتضح هذه الناحية في أدب فتحي غانم بالذات؛ فهو حريص على موضوعية الراوي في أعماله التي يستخدم فيها ضمير الغائب مثل «تلك الأيام» (١٩٧٢) و «زينب والعرش» (١٩٧٧). وفي رباعية «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦٣) كان أشد حرصاً على عدم تحكم وجهة النظر الواحدة في هذه الرواية، على

الرغم من أن الأخيرة تسرد من خلال ضمير المتكلم، ولكن من خلال أربع وجهات نظر تتناوب الحديث عن الشخصية الواحدة والحدث الواحد. لكن الوضع في رواية «الجبل» مختلف؛ فلولا وجهة نظر الراوي لخلت الرواية من «الرؤية الذاتية» التي أضفت عليها مغزاها العام وأبعادها الاجتماعية والإنسانية. إذ تبدأ صلة الراوي بأهل الجبل بلقاء عاصف مع حارس العمدة ثم مع العمدة نفسه. إن الشكل الذي جاء عليه اللقاء نتيجة طبيعة لموقفين متباينين لمجموعتين منفصلتين من الناس غذّت الانفصال بينهما عوامل اجتماعية وحضارية تراكمت عبر مئات السنين، ومن ثم لا بد أن يتسم اللقاء الأول بين أبناء الجبل وابن المدنية بالتوتر.. ولكنه توتر صريح لا يستطيع أهل الجبل التحكم فيه وإخفاءه. وهنا نستطيع أن نزعم أن الراوي -البطل- قد حقق لنفسه شخصية نامية تتطور مع الأحداث وتستجيب لها وتتصرف بما لا يمكن التنبؤ به؛ فهو يبدأ المهمة برما واضعاً نصب عينيه أنه سينهيها بتقرير إداري روتيني، لكن توجهاته لا تلبث أن تتطور باتجاه فهم إنساني عميق لمشكلة أهل الجبل. ويبدأ موقفه بالتحول من اللاكتراث إلى قدر متنام من الاهتمام، بحيث ينتهي به الأمر إلى شكل من أشكال التوحد النفسي مع هموم أهل الجبل.

-٢-

تبدأ الرواية بداية قص تقليدية: «حدث منذ أكثر من سبع سنوات» (غانم، ١٩٦٥: ٧). وبذا يضعنا الراوي ضمن سياق زمني ذي بعد تاريخي لا يخلو من تحرز في تعبير «منذ أكثر»، وهو تحرز لا يخلو من هدف سياسي. فهو يريد أن يشير إلى أن أحداث الرواية (التي تدين حقبة بعينها) لم تقع في العهد الذي صدرت فيه بل في العهد الذي سبقه.

ومن الجدير بالملاحظة أن الفترة التي كتبت خلالها الرواية (١٩٥٧) شهدت حملة صحفية ضارية ضد العهد السابق في مصر. والرواية في كثير من طروحاتها ليست خلوا

من مؤثرات الحقبة التي كتبت فيها، لا سيما أن مؤلفها صحفي ذو رؤية سياسية مطابقة للموقف السياسي الرسمي في تلك الحقبة.

ينهض الحدث الروائي في مستواه العام على مهمة يقوم بها الراوي -البطل- المؤلف فيها الكثير من عناصر القصة البوليسية، سواء في سير الأحداث أو في ادخار حل العقدة إلى المرحلة النهائية من العمل. يقع اختيار إدارة التحقيقات في وزارة المعارف، وكانت آنذاك هي الجهة المسؤولة عن الآثار، على المفتش «فتحي غانم» للتحقيق ميدانياً في شكوى تلقتها من أحد المواطنين من قرية «القرنة» المنحوته في الجبل في البر الغربي من «الأقصر» مفادها أن اختلاسات وسرقات قد وقعت أثناء عملية بناء القرية النموذجية في البر الشرقي، وهي القرية التي أشرف على بنائها واحد من أكفأ المهندسين المصريين في تاريخ العمارة المصرية الحديثة، وأريد بها إسكان أهالي «القرنة» الذين اعتادوا على التنقيب غير المشروع عن الآثار وبيعها للأجانب.

منذ بداية الرحلة تتضح توجهات البطل الاجتماعية التي تُكسب فيما بعد التطور الدرامي للأحداث صبغتها الخاصة. أول ما تتبدى من ذلك صورتان متباينتان لعالمين مختلفين داخل المجتمع نفسه. إن عين الراوي ترصد المشهد الآتي: «وكانت العربة مزدحمة بنساء أنيقات يتكلمن بالفرنسية واللهجة الصعيدية.. ولا فرق بين نعومة اللغتين.. إن اللهجة الصعيدية على لسان المرأة الصعيدية تصبح ممطوطة مرنة ناعمة»(غانم، ١٩٦٥: ٤١).

وسرعان ما تسبغ رؤية الراوي على هذا المشهد مفارقة أوسع تمس قضية الفروق السياسية والاجتماعية بين الشمال والجنوب، سواء على مستوى الوطن وخارجه، أو داخل الوطن نفسه، شماله وجنوبه، يضيف الراوي: «وقالت الصعيدية الشقراء للرجل الأسمر بفرنسية عذبة:

- متى تصل إلى باريس؟ وأجابها الرجل: أصلها بعد غد .. ثم انطلقت الشقراء تقول

بالصعيدية فجأة: متنساش تجفل البيبان والشبابيك مليح.. وتشيل خلجاتك في الدولاب جبل ما تمشي.. وتجفل الدولاب.. أوعه تنسى كوبس النور.. يعمل حريجة بعدين.. نبقى نقولو يا ريت ما ينفعش» (غانم، ١٩٦٥: ١٥).

مثل هذه المشاهد التي يستعرضها الراوي في بداية الرحلة، دون أن يظهر أن لها علاقة مباشرة بالأحداث الأساسية تشكل إرهاصاً أولياً وإيماءة مبدئية لإحدى القضايا التي يثيرها هذا العمل الروائي؛ قضية العلاقة مع الآخر بما تثيره من إشكالات سياسية واجتماعية وحضارية.

والحدث في «الجبل» مركب؛ فهو يقوم على مستوى أساسي دعائمه رحلة الراوي إلى الصعيد للتحقيق في الشكوى. هذا المستوى يوفر مظلة عليا لمستويات فرعية أخرى تنبثق عنه، والمستويات الفرعية تأتي أحياناً في صورة أحداث جانبية تتفرع عن المستوى الأساسي، وتأتي أحياناً أخرى على شكل قصص ثانوية مرتبطة ببعض الشخصيات، وكل هذه المستويات تؤلف أرضية مناسبة وثرية للوقائع الأساسية للحدث الأصلي، وتضفي على هذا الحدث أبعاداً درامية ما كانت أحداث الرواية -دونها- لتخرج عن نطاق أحداث قصة المغامرات البوليسية العادية.

في المستوى الأول الراوي هو البطل، وهو صانع الأحداث، وفي المستويات الأخرى هو راو فحسب، لكنه لا يكتفي بإيراد الأحداث وإنا يفسرها ويعلق عليها. بل إنه حين يتلقف القصة الفرعية من إحدى الشخصيات يعيد صياغتها بطريقة مختلفة بحيث يُروى الحدث لا على لسان الشخصية بصوت الأنا بل على لسان الراوي بضمير الغائب، والراوي هنا يقوم بدور «المرشح أو المصفي» للحدث، وهو بذلك يلجأ إلى وسيلة استخدمها «هنري جيمس» في رواية السفراء بخاصة. وتتلخص هذه الطريقة «بأنها تلك التي تُحكى فيها القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هي التي تحكيها، ولكن بضمير الغائب، فيرى القارئ الحدث كما ينعكس على وعي شخصية مشاركة في الحدث، أي أنه يراه مباشرة

كما يقع على ذلك الوعي، وبذلك يتفادى الروائي دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التي يستلزمها السرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المتكلم. والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلاً من التلقي «الموجز» لما حدث، نرى الحدث في أثناء وقوعه، ونرى الوعي يستقبل الحدث أي في حركته الأصلية، وهو بصدد التفكير والحكم» (سمعان، ١٩٨٢: ١٠٥).
ويبدو أن فتحي غانم على وعي كامل بهذه المزايا التي تحققها طريقة السرد من خلال إحدى الشخصيات ولكن بصوت الغائب، ومع أنه بدأ الرواية بإشارة زمنية عامة إلى الحقبة التي جرت فيها الأحداث حين قال: «حدث منذ أكثر من سبع سنوات» فإنه لم يدع هذه الجملة تتحكم في بناء السرد لتجعل منه استرجاعياً دأبه التلخيص، بل لقد استطاع الأسلوب الروائي أن يجعلنا نرى حقاً الحدث في حركته الأصلية. وقد اتضح هذا التكنيك بصورة أكثر جلاء أثناء سرد القصص الفرعية التي كان بعض الشخصيات يفضي بها إلى الراوي ليعيد من ثم صاغتها في صيغة الغائب. والراوي لا يقع في مصيدة إيراد الوقائع عن الآخرين دون إيراد عزوها لكنه يمضي أحياناً في السرد صفحات وصفحات دون أن يشير (سوى في المرة الأولى) إلى مصدر معلوماته عن الأحداث التي تفصل بينها وبين المستوى الأساسي فجوة زمنية، لكن الراوي يلغي هذه الفجوة من خلال اللجوء إلى استخدام ضمير الغائب إضافة إلى استخدامه صيغة الفعل المضارع، وبذلك يربط الماضي بالحاضر ويحقق أقصى قدر من الإحساس بالحالية نحو الحدث المسرود. وهكذا يروي المهندس قصة بناء القرية النموذجية للبطل، لكن البطل -الراوي يتلقفها منه ليقدمها إلينا من خلال صوت الغائب، ولكن برؤية الراوي، لأن صوته لم يكن مستترا بالمرة، بل أن توجه القصة الفرعية ومغزاها يتفق مع رؤية الراوي وموقفه الفكري.

على أن الوضع ينعكس في قصة فرعية أخرى يسمعها من العمدة الذي يتعاطف معه وينتهي به الأمر إلى تأييد موقفه وموقف جماعته في عدم موافقتهم على سكنى القرية النموذجية. فنحن هنا نستمع إلى وجهة نظر العمدة دون أن تناقضها وجهة نظر الراوي. إن الراوي في القصص التي تخالف وجهة نظره يلجأ إلى «المفارقة» وهي شكل من أشكال

القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، وهي تشتمل على أكثر من عنصر منها ما يتعلق بالمغزى وهو مقصد القائل، ومنها ما يشتمل على عنصر لغوي أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة. وعلى هذا الأساس تقوم المفارقة على الغموض والازدواجية (قاسم، ١٩٨٢: ١٤٤). ونحن لا نريد أن نفرض تطبيق هذه المقولات على رواية فتحي غانم التي تنتمي أصلاً إلى المذهب الواقعي الذي يقوم أساساً على محاكاة الواقع واستيحائه، ولكن حسبنا أن نشير إلى أن تداخل صوت الراوي مع الأصوات الأخرى التي تتوافق أو تتعارض معه قد أدى إلى شكل من أشكال المفارقة؛ فالمهندس يروي قصته للبطل، لكن الراوي يوردها بأسلوب يجسد فيه مفارقة من نوع ما، تنجم عن تعارض وجهتي النظر. إن المهندس يكتفي بإيراد حقائق ووقائع معينة حول رفض الأهالي السكنى في القرية النموذجية، وحول تصرفاتهم أثناء بنائها، حيث كانوا يعملون فترة ويتوقفون فترة لانشغالهم في البحث عن الآثار. والراوي وإن أورد كلام المهندس كما هو بحرفيته، لكنه، من ناحية أخرى، يدخله في سياق درامي يستحضر فيه كل مقومات التجسيد الفني؛ فيعطي صورة للناس ومشاعرهم وأقوالهم كما هي (بالعامية). وقد انطوى هذا على مغزى مغاير لما كان يرمي إليه المهندس؛ فهو لم يفلح في إقناع الراوي، لكن الراوي بدوره يفلح في إقناع القارئ من خلال أدواته الفنية بوجهة النظر المعاكسة.
على أننا لا نستطيع أن نزعم بأن المفارقة يطرحها الموقف بشكل خفي كما هو الأمر في بعض النماذج من نتاج جيل الستينيات، إن الراوي هنا يعلن عن وجهة نظره بصراحة، بل إنه يتعجل فيقدم تلك الصور القلمية *Features* قبل الأوان. إنه يبنيها على مشاهد لم تكن عناصرها متاحة له في تلك المرحلة المبكرة من السرد. إذ إنه لم يكن قد بدأ بالتعامل مع الأهالي بعد حتى يخبرهم ويحكم من ثم على عدالة قضيتهم. ومما يجعلنا نسجل على المؤلف التعجل بدفع رؤاه أنه بدأ السرد بتقديم الشخصيات على أساس أنه لا يعرف شيئاً عنها أو عن قادم الأحداث، تاركاً أمر إعلام القارئ بالحقائق إلى المدى الذي تسمح به حركة الموقف التي بدت كأنها تسير بشكل متدرج. وهكذا نلاحظ أنه لم

يكشف أبعاد شخصية المهندس دفعة واحدة، لكنه، أي الراوي- المؤلف يكشف موقفه هو دفعة واحدة، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية العمدة التي بدا واضحاً وبعد انقضاء وقت قصير على اللقاء الأول مدى تعاطف الراوي مع قضيتها.

والحقيقة أن وضع «الخوجاية» الفرنسية التي تعيش بين أبناء الجبل ظل الوضع الوحيد الذي أقام فيه المؤلف توازناً ما بين الحدث وموقف الشخصية الرئيسية، بمعنى أن هذا الموقف كان يتطور تبعاً لحركة الحدث ولم تتضح معالمه إلا بعد أن تكشفت -تدريجياً- حقيقة «الخوجاية». ويأتي التوازن أيضاً من زاوية أخرى؛ فالقارئ نفسه لا يعلم إلا ما يعلمه الراوي، والمؤلف -حين نفصل وضعه عن وضع الراوي- لا يعطي لأحدهما ميزة العلم بشيء عن «الخوجاية» إلا معاً.

وفي أكثر القصص الفرعية اتساعاً «قصة حسين علي» يسود شكل من أشكال التوحد بين الراوي الرئيسي (فتحي غانم) والراوي الفرعي (حسين علي) . إن الصوتين يندغمان هنا ضمن موقف فكري وشعوري واحد. تغطي قصة حسين علي جميع أوجه قضية أهل الجبل، فهي تشرح أبعاد أزمتهم مع القرية النموذجية (غانم، ١٩٦٥: ١٠٦). إن الطرح المشترك للراوي وحسين علي يقود إلى الاعتقاد بأن لا مجال لحياة شريفة منتجة خارج الجبل. لا أمل لهؤلاء في الحياة إلا مع السواح فهم مصدر رزقهم كما أنهم -أي الأهالي- ليسوا مهيئين لأي نوع آخر من الأعمال. والأهالي إن طوعاً وإن جبراً، واقعون تحت وطأة الاستغلال، فهم طوعاً عرضة للاستغلال من الأجانب حين يشتري هؤلاء كنوز بلادهم بأبخس الأثمان، أما الاستغلال الأنكى فيمارسه أناس منهم مثل مقاول الأنفار الذي يفرض أتاواه على كل من يريد أن يحظى بفرصة عمل في القرية النموذجية.

وهكذا تستحوذ حكاية حسين علي للراوي، على وجهة النظر الخاصة له، وتتوحد معها، وفي الوقت نفسه تكوّن وجهة النظر العامة للعمل كله؛ فهو أي حسين علي، يمثل أنبل ما لدى أهل الجبل، وهو ضميرهم النابض بهمومهم، وتطلعاتهم، وفي حياته تتبلور

أزمتهم بكل أبعادها. إن مأساة أبيه وشقيقته اللذين راحا ضحية التنقيب اللامجدي، وعلاقته -أي حسين- مع «الخواجاية» يلخصان قضية أهل «القرنة» بجوانبها كافة.

ويروي حسين علي لفتحي غانم قصة قومه مع الأمل الكبير. الوصول إلى مقبرة سليمة.. وتطول صفحات هذه القصة لتجاوز نصف حجم الرواية.. ومع أنه لا يوجد دور مباشر للراوي في الأحداث فإن دوره كبير في وجهة النظر، في التوجه العام للعمل أو مغزاه، وذلك من خلال اختيار زوايا الرؤى، والتدخل بالتفسير والتعليق، بل من خلال تصميم بناء القصة الفرعية نفسها؛ فالقصة لا ترد عى لسان حسين علي بضمير الأنا، وإنما تروى بضمير الغائب، وكأن الراوي بذلك يخلي مسؤولية حسين علي من مهمة تصميم السرد، ويجعل من ثم لنفسه مبرراً فنياً لإعادة بناء القصة بالشكل الذي يراه. وعلى هذا الأساس استطاع أن يسبغ الأبعاد الفكرية بالمنحى الذي أراد، كما استطاع أن يوفر لها عناصر الإثارة والإيقاع السريع؛ فحديث حسين علي يروي قصة أهل الجبل من بدايتها حتى مجيء الراوي.. «الكحت» كان مهنة الجد الأكبر للأهالي وتبعه الأبناء والأحفاد ومن جملتهم والد حسين الذي كان مرشد الأهالي إلى مكامن الكنوز. يروي حسين كيف أنه فتح عينيه على الدنيا ووالده يسعى وراء «مقبرة بكر».. وتطول رحلة البحث.. ويطول معها انتظار القارئ، ويدخر الراوي ما يعلمه عن نتيجة البحث إلى المشهد الأخير من الرواية، وعند هذه الناحية نستيطع القول إن المؤلف يلجأ إلى كثير من وسائل التشويق لإثارة القارئ وجعله يلهث وراء حل اللغز حتى آخر القصة. ولو أردنا أن نستخدم عبارات تقليدية من قبيل «العقدة» لقلنا إن المؤلف قد هيأ الأحداث كلها من بدء رحلته حتى لقائه المفاجئ بحسين في طريق عودته من الجبل لذروة تبلغ مداها في هذا اللقاء المفاجئ، ثم يبدأ الراوي بحل العقدة تدريجياً من خلال قصة حسين التي تنطوي على كثير من المفاجآت التي تساعد على حل العقدة. فنحن نفهم من حسين سر الشكوى التي جاء المفتش للتحقيق فيها، كما نعرف مصير البحث المتواصل عن الكنوز الذي لا يسفر إلا عن خيبة الأمل والفواجع، كما يخبر حسين الراوي بسر «الخوجاية» ومصيرها

وما آلت إليه القرية النموذجية، وكل هذه الأمور كانت خيوطاً متناثرة هنا وهناك، وبعضها كان مجرد هوامش عند الراوي. وحين تبدأ قصة حسين علي تكون الأحداث قد بلغت حقاً ذورة التشتت وما أن ينتهي هذا من قصته حتى تكون هذه الخيوط قد تآلفت ومن ثم يجمعها الراوي في نهايةٍ تُستقطب عندها كل هذه الخيوط.

-٣-

ما من شك في أن الرؤية الفكرية تلقي بظلالها على «الجبل» أسلوباً ومضموناً؛ فمن الناحية الأولى نجد أن فتحي غانم يلجأ إلى أدوات المذهب الواقعي، وهي ناحية سنناقشها لاحقاً، ومن الناحية الثانية (المضمون) أو معنى المعنى، نجد أن الرؤية الفكرية تملي موقفاً محدداً للراوي البطل في انتقاء الوقائع وطريقة تقديمها بصورة لا يخفى فيها على القارئ موقف المؤلف الفكري واتجاهه.

يكشف الراوي عن انحيازه إلى الطبقة الشعبية، وهو يبرز مواقفها بقدر كبير من التعاطف، ويتخذ في الوقت نفسه موقفاً سلبياً من طبقة النبلاء التي بيدها كل الأمور. ويتجسد هذا الموقف الاجتماعي في مشهد تُتابع فيه أذن الراوي حواراً بين مراكبي وعامل حول إحدى الأميرات التي كانت تحل آنذاك زائرة في الأقصر:

«وشعرت براحة نفسية غامرة وأنا أستمع لكلام العامة، حطم الرجل بكلماته البسيطة المعبرة تلك الرهبة التي شعرت بها عندما ران علينا الصمت، وهي تمر أمامنا في بهو فندق ونتربالاس في الليلة الماضية». «كانت الأميرة مجرد امرأة ».(غانم، ١٩٦٥: ٢٦-٢٧).

لا ضروروة لأن نورد الكلمات التي جعلت الراوي يشعر براحة نفسية غامرة، وذلك لما تضمنه الموقف من ابتذال مسند إلى الأميرة نظنه لا يخلو من اصطناع ومبالغة. كما أن هذا الحوار غير بريء من الافتعال بصورة تجلعه أقرب إلى أدب الصحافة الصفراء منه

إلى أدب الرواية[٣]. وليت الراوي اكتفى بتسجيل الحوار لكنه علق عليه مبدياً انبهاره به. لا نظن أن من حق الإديولوجيا أن تورط الكاتب -فنياً- إلى هذ المدى.

وفي أجزاء الاسترجاع الفني يخضع الراوي كذلك لأصفاد الإديولوجيا السياسية، بل يكاد -أحياناً- يتخطى شروطاً فنية وأطرا اجتماعية تحكم الأدب بمواضعات متفق عليها في كل زمان ومكان ولا يمكن الخروج عليها إلا لضرورات فنية ضمن تعبير لا يجاوز الإيماء البعيد. وفي كل الظروف تنبغي مراعاة شرطين على الأقل: أولهما ألا يتحول العمل إلى مجرد تكأة يطرح صاحبه موقفه الإديولوجي من خلالها، وثانيهما ألا يمس الموقف أشخاصاً لهم وجودهم التاريخي المعاصر مساً هو أقرب للقذف منه إلى التصوير الفني. إن التعامل مع الأشخاص (لا الشخصيات) يجعل من مثل هذه المواقف خاضعة لأحكام القوانين النشر لا لأحكام الأدب، مثال ذلك الموقف الذي شخصه الكاتب حول الاحتفال الذي جرى برعاية الأميرة لانتهاء العمل في القرية النموذجية. وهو موقف أقرب ما يكون إلى المعالجات الصحفية المنتشرة حول ممارسات مجتمع الطبقة الأرستقراطية إبان العهد السابق في مصر، وهي معالجات راجت كثيراً في بعض الصحف والمجلات المصرية في الخمسينيات ثم توقفت، لتعود الآن -كمادة رائجة- في بعض المجلات العربية الفنية. ومما يؤخذ على هذا الموقف -فنياً- أن عين الراوي لم تشهده بل سمع عنه من العمدة وغيره بحيث بات هذا الحدث رواية يتسلى بها أهل الجبل، ليست دقة تفصيلاتها مؤكدة، لكن الراوي يتلقفها حقيقة قاطعة ويقدمها بأسلوب مشهدي ووصف درامي من خلال وجهة نظر الراوي التي أصبحت ووجهة نظر الأهالي شيئاً واحداً.

لا يلبث تعاطف البطل مع أهالي «القرنة» أن يتحول إلى أزمة يعيشها، لها عناصرها وتداعياتها النفسية والاجتماعية بل وعقدتها الكلاسيكية، فهو يقع فريسة لما يطلق عليه *الصراع بين العاطفة والواجب*، أو بكلمة أخرى بين ما تمليه عليه معتقداته كمثقف ذي موقف اجتماعي وبين ما يطالبه به واجبه بوصفه موظفاً حكومياً يقوم بمهمة رسمية يجب

عليه إنهاؤها حسب إجراءات روتينية محددة. لقد كان عليه -موظفاً- أن يكتفي بتقرير سريع يرفعه إلى مديره في الجهة التي أوفدته، لكنه شعر بأن مثل هذا التقرير على النحو الذي يطابق اللوائح مؤداه تزوير لمشاعر أهل الجبل ومشكلاتهم. معناه تجاهل القضية الأساسية وهي متاعبهم وفقرهم وأملهم الذي يبحثون عنه وينقبون عليه في بطن الجبل (غانم، ١٩٦٥: ٧٩). لقد تخيل «سيناريو» لما يمكن توقعه فيما لو كتب حسب ما يمليه عليه ضميره، حينئذ سيتهمه مديره بأنه شيوعي، وسيقضي حياته في السجن. لم يكن تعاطفاً من طريق واحد. لقد سرت أحاسيسه إلى أهل الجبل.. لقد أخذوا هم يتعاطفون معه، وبدا الأمر وكأنهم يحسون بأزمته: «وخرجت من أفكاري على صوت العمدة يقول لي في صوت أبوي: مالك يا ابني.. أنت تعبان الشمس غابت ولا كلتش لجمة» (غانم، ١٩٦٥: ٨٠).

والواقع أن شيئاً ما كان يشد الراوي إلى أهل الجبل، وهكذا فسرعان ما تحول التعاطف المتبادل إلى اندغام سلوكي: «وأكلت مع العمدة العدس والجبن والبرتقال..أكلت في نهم، دون أن أفكر في قذارة الطعام، أو في الصدأ الذي يلصق الصحون»(غانم، ١٩٦٥: ٨٠). ولا يقف الأمر بالراوي عند هذا الحد بل بدا أنه يعتقد بأن تقييم هؤلاء البسطاء للناس والأمور أكثر عمقاً ودقة وإنسانية من تقييم الموظفين المثقفين؛ فالعمدة مثلاً يقسم الناس إلى غرباء وأصدقاء. أعداء وأقارب. ناس يكرههم وآخرين يحبهم.. عواطفه ومشاعره مدربة على التعامل مع البشر لا الموظفين (غانم، ١٩٦٥: ٨١). أما هو (الراوي) فإنه ما زال أعجز من أن يبادر لبدء مهمته. إذ ليست لديه القدرة لأن يتصرف كالعمدة. كما أنه لا يريد أن يظهر بمظهر «مفتش التحقيقات».. لقد اندغم وضعه الرسمي وعلاقته الجديدة مع أهل الجبل ببعدها الإنساني.

وهكذا فقد تحولت أزمة المهمة التي جاء من أجلها إلى أزمة ضمير منشؤها صراع بين الدور الرسمي الخانق والدور الإنساني الرحب. إنه صراع بين الواقع والمثال. فالراوي

يتشوق إلى نقل إنسانية أهل الجبل إلى حضارة أهل المدن وليس العكس. يتساءل: «كيف نحتفظ بتطور أهل المدن وتقدمهم دون أن تُصاب أعماقهم بالفراغ، فيتحولون إلى نفوس خاوية فارغة؟»(غانم، ١٩٦٥: ٩٥).

لقد تضخمت المسألة كثيراً.. إنه ينشد الخلاص لأهل الجبل ولنفسه وللإنسانية الصادقة الساذجة الحائرة التي تتصادم بمدنية ناجحة سطحية قلقة (غانم، ١٩٦٥: ٩٥).

ويبدو أن الراوي يريد أن يبدأ بنفسه: «ورفعت رأسي في كبرياء تعلمتها من حسين علي ومن العمدة وأهل الجبل، ولم أعرف لها مثيلاً في حياتي من قبل، وقلت له: ...» (غانم، ١٩٦٥: ٩٢).

إن الراوي مثقف ذو وجهة نظر، وفي حدود دوره الذي ترسمه له مهمته يحاول حقاً أن يصنع شيئاً. ولكن ماذا يستطيع أن يصنع إزاء وضع كهذا؟ إن هذا الوضع جزء من واقع عام. من نظام شامل.. نظام سياسي اجتماعي اقتصادي، وهو ليس أكثر من فرد لا يملك سوى الالتزام بما يؤمن، وإن لم يرق هذا إلى مستوى الموقف الإيجابي المكتمل فإنه ليس موقفاً سلبياً.. لقد كشف الراوي عن منزع إنساني فطري لدى أهل «القرنة» لا يقوى على التنبه إليه والاكتراث له إلا من كان ذا موقف، فهو مثلاً، يقف عند بعض ما سمعه لدى هؤلاء القوم ويضعه في سياق روحي رحب مضفياً -في ذلك- على أزمة أهل الجبل بعداً إنسانياً واجتماعياً ينأى بها عن إطارها الإداري ذي وجهة النظر الأحادية، التي لا تخلو -بكل المقاييس- من تسطيح وظلم. يسمع إحدى النساء الجبل تنتقد بناء بيوت القرية النموذجية لأن لها قباباً تذكّر بمرأى المقابر، فيعلق: «إن المساكن لا تفرض على أصحابها وإلا تحولت إلى سجون، وهي لم ترتكب ذنباً أو إثماً حتى يحكم عليها بالسجن»(غانم، ١٩٦٥: ٦٧). بذا يدخل الراوي هذه المسألة المؤطرة بحيز زماني ومكاني محدد إلى آفاق القضايا الكبرى على مستوى الإنسانية.. إنها قضية إدخال المدنية إلى المجتمعات التقليدية، هل من حق المجتمع المتقدم -مادياً- فرض نمط

لحياة الذي يرد على مجتمع يعوزه التقدم؟ ربما يكمن الجواب في مفهوم الثقافة *Culture* ذاته بوصفه شاملاً لمجموع الإنجازات والتراكمات المدنية والقيم الروحية لشعب من الشعوب. وتدخل في الثقافة عناصر كثيرة متشعبة داخلية وخارجية تضفي على أصحابها خصائص معينة وتمنحهم شخصيتهم الخاصة. وعلى الرغم من أن أهل «القرنة» مصريون فما من شك أنه في ظروف عزلتهم النسبية عن غيرهم من أبناء جلدتهم (مع كثرة اتصالهم بالأجانب من السواح ضمن نمط تعاملي ثابت) قد تكونت لديهم خصائص ثقافية خاصة بهم من حقهم مقاومة اختراقها إذا جاء هذا من الخارج.. بل إن اختراقها على النحو الذي صورته الرواية أمر يتنافى مع الأعراف الإنسانية والقيم الحضارية، لأن أبسط مبادئ الانتقال الحضاري ضرورة إنجازه بالإقناع لا بالقسر والقهر. إن سيدات المدنية ممن حضرن إلى الأقصر لحضور الاحتفالات بمناسبة إنجاز القرية النموذجية تسوؤهن ملابس أهل الجبل القذرة مما لا ينسجم مع احتفالات ترعاها «الأميرة» ومن ثم أمرن رجال الشرطة بأن يقبضوا على بعض القادمين من أهل الجبل، ويدخلوهم في حمام أعد لهم حيث قاموا بغسلهم بالماء والصابون كما تغسل الجياد، ثم ألبسوهم جلاليب جديدة ذات لون واحد هو اللون الأبيض «حتى أصبح الرجال وكأنهم فرقة أخرى من فرق العساكر ترتدي الجلاليب»(غانم، ١٩٦٥: ٧٠).

ويمثل الفهم السابق للأمور لدى الراوي فإن الوقائع تخضع لمنظور نسبي يجعلها قابلة لأكثر من حكم، ويمكن النظر إليها من خلال أكثر من زاوية، فمشروع القرية النموذجية يحل مشكلة إسكان الأهالي، لكنه من ناحية أخرى مظهر لواقع زائف. فالقضية ليست سكنى الأهالي فحسب بل سبل عيشهم؛ فالقرية سكنى بلا عمل، في حين يمنحهم الجبل السكنى (ولو بالكهوف) وسبل الحياة. ويطرح الراوي هذه الناحية بالذات (سبل الحياة) بمنظور نسبي يحتمل أكثر من حكم أخلاقي؛ فما يبدو أنه خديعة من وجهة نظر ما، يُنظر إليه على أنه تصرف إيجابي من وجهة نظر أخرى. يروي المهندس لفتحي غانم كيف يقدم بعض أهالي الجبل على خداع السياح لكن فتحي غانم يأخذ الواقعة من فهم المهندس ثم

يخاطب القارئ نفسه: «ويتلفت السائح المليونير حوله، تم يهمس في أذن عالم الآثار: اليوم وأنا أشاهد الآثار تقدم مني أحد الأهالي، وأبرز لي من جيبه خفية تمثالاً فرعونياً حقيقياً.. إنهم يسرقون الآثار بمنتهى البساطة.. وساومت الرجل، حتى استطعت أن أشتريه منه بثمن رخيص جداً.. دفعت فيه مائتي دولار.. إن متحف المتروبوليتان في نيويورك يشتريه مني بربع مليون دولار».

«... وسرعان ما يصفر وجهه [السائح] وهو يسمع عالم الآثار يقول له في سخرية ممزوجة بالشفقة، إن التمثال مقلد، وإنه من صناعة أهل الجبل يصنعونه بالعشرات في اليوم الواحد...

«ويثور السائح، ويزأر كالضحية المجروحة، ولكنه يتكتم في النهاية الفضحية التي لحقت به... فقد هزأ أحد الأهالي البسطاء بذكائه وثقافته وأخذ منه ثروة لا يستطيع أن يطالب بها أمام البوليس» (غانم، ١٩٦٥: ٤٢).

إن المهندس يعد مثل التصرف السابق مهدداً لسمعه البلاد بالضياع، ومن ثم يرى أن إزاحة هؤلاء الأهالي من مكانهم أمر يتوقف عليه مستقبل البلاد وسمعتها الدولية (غانم، ١٩٦٥: ٤٢). لكن وجهة نظر الراوي والرواية بعامة تشير بصراحة إلى الوجه الآخرللقضية. فثمة بعد أساسي آخر لا يتعلق بأهالي الجبل فحسب بل يتعلق بالسائح (الشاري)؛ إن السائح نفسه يرتكب في حق البلد المضيف ما هو أنكى مما يصنعه المواطن الذي يبيعه التمثال المزيف. والسؤال الآن هل سيكون هذا المواطن أكثر شرفاً، وهل مستقبل بلده وسمعته ستكون بمنأى عن هذا التهديد فيما لو كان التمثال أصلياً لا مزيفاً؟ المسألة إذن ليست «وطنية» بالقدر الذي يراه المهندس، وإنما هي اهتمام بـ «عيون الآخرين» أكثر منها أي شيء آخر؛ فالقرية النموذجية منظر سياحي في حقيقة الأمر. أكثر من ذلك فإن الأهالي هم جزء متمم للديكور المطلوب. حين يصمم أهالي الجبل على مقاطعة حفل يقيمه المهندس للأميرة في موقع القرية النموذجية، لم يجد هذا حلاً سوى جلب فلاحين من شمال الأقصر ليغنوا ويرقصوا أمام الأميرة وضيوفها الأجانب، في حين يظل السكان الذين من المفروض أن الاحتفال يقام لهم وبواسطتهم قابعين في

كهوفهم.

هكذا يتكشف الحدث الروائي عن تحول كبير أصاب شخصية الراوي البطل، فقد انتقل من واقع اللااكتراث الإيجابي بحيث تخطت إدانته الموقف الفكري، إلى الممارسة العملية من خلال دوره الوظيفي. ولقد استطاع ضمير الراوي أن يصل إلى جوانب لم تكن مكشوفة دون هذا الاكتراث.

-٤-

لئن انطلق فتحي غانم من موقف إديولوجي معين فهو يصدر أيضاً عن رؤية محددة هي الرؤية الواقعية النقدية الممزوجة بأكثر من عنصر الواقعية الاشتراكية. بل نستطيع أن نذهب خطوة أخرى إلى أمام لنقول إن «الجبل» كانت معادلاً فنياً لما يعتنقه فتحي غانم من أفكار حول العدل الاجتماعي. ويمكن القول إن فتحي غانم استند هنا إلى رؤية الواقعية الجديدة التي تقوم على المواجهة والتحدي والتغيير بدلاً من الانطواء والاستسلام واللامبالاة. بل يمكن أن نزعم أن هذه الرواية تأرجحت في صياغتها الجمالية -شأن أعمال الواقعية الجديدة- بين أسلوب اليوتوبيا وأسلوب التحقيق الصحفي(٤). وقد تمثلت عناصر اليوتوبيا في «الجبل» في نزعات الراوي وشخصيته بعامة، أما عناصر التحقيق الصحفي فتمثلت بطبيعة المغامرة وتقنية عرضها.

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية حسبما ذكره سيمونوف للدكتور مندور لا تلزم الكاتب -لكي يوصف عمله بالصدق- أن يقص ما حدث فعلاً، بل يكفيه أن يقص ما يمكن حدوثه (مندور، ١٩٧٤: ١٠٣)، فإن فتحي غانم لم يكتف بذلك بل التزم بالوقائع بصورة تقرب عمله قليلاً من الأداء الصحفي، وإن لم ينل ذلك من فنية العمل على اعتبار أن من أهم دعائم هذه الجهود المباشرة والوضوح وهما ناحيتان مقبولتان في معظم اتجاهات الواقعية.

إن وجهة النظر في «الجبل» تكتسب من بداية الرواية بعداً اجتماعياً لا يخلو من

السخط على الواقع السائد والتحريض ضده؛ فهو واقع طبقي فاسد، فلا هيبة ولا أهمية لمفتش التحقيقات -حتى في نظر السعاة- إلا إذا ثبت أنه مرافق للأميرة: «فلا أحد في هذا المكان من كبير المفتشين إلى أصغر السعاة، سيهتم بمحقق مثلي، ولا حتى بوزير المعارف ولا رئيس الوزراء ما دامت هناك صلة بينهم وبين الأميرة»(غانم، ١٩٦٥: ٢٤).

وفي المقابل يبرز تعاطف البطل مع الأهالي الفقراء بصورة لا يرى فيهم إلا كل ما هو منطقي وجميل. إن رومانسيته تصور له صبية منهم تصويراً لا نفهم منه مبعث إعجابه بهذه الصبية إلا على أساس طوبائي: «كان جمال الصبية مثيراً، لا أستطيع أن أصف هذه الصبية بأنها جميلة كالقمر أو رقيقة كنسمة الربيع. أصدق ما توصف به أنها حنونة كالأرض الخضراء، فائرة كشمس الصيف، نبيلة كملكة فرعونية» (غانم، ١٩٦٥: ٦٦).

لئن استحوذ الراوي على مركز الصدارة في «مغامرة فتحي غانم» واستقطبت شخصيته الأحداث، فإنه في مستويات الحدث المتولدة حول الشخصيات الأخرى يقدم نماذج يمكن أن تعد ناضحة لبطل الواقعية الجديدة المعاصر. ونستطيع في هذا الصدد أن نشير إلى شخصية حسين علي التي تمثل عذابات البطل الواقعي الذي يسعى نحو تغيير واقعه دون أن يمكنه هذا الواقع من فعل شيء، لكنه يتمرد ويحسب أن سبل الخلاص في العلم والمتعلمين. يقول حسين للراوي: «أنت راجل متعلم ومتنور، جولى أعمل إيه؟»(غانم، ١٩٦٥: ١٣٤). بيد أن الراوي -بعلمه- لا يملك حلاً سحرياً... لكنه يقرر أن العلم الذي يتحدث عنه حسين علي هو الذي أفضى إلى العلاج الأحمق للمشكلة؛ بناء قرية نموذجية يعيشون فيها كأن الرزق سيسقط عليهم من السماء. لكن هل المسؤولية على العلم؟ هل الذنب ذنب العلم أم ذنب المعلمين والمتعلمين؟

تريد الرواية أن تذهب إلى أن واقعنا المعيش لا يبيح التعامل مع العلم لذاته ترفاً سياحياً؛ فالعلم إن لم يرتبط مباشرة بسبل الإنتاج لا قيمة له. إن واقعنا لا يقوى على

احتمال أن يسير العلم في اتجاه وتسير الحياة في اتجاه آخر. إن الإدانة إذن ليست للعلم في ذاته بل هي إدانة لواقع يقبل تجزيء القيم بحيث لا يأخذ العلم فيه دوره الصحيح. لذا فإن هذا الواقع -والبطل جزء منه- لا يقدم لحسين شيئاً، فلا يجد هذا أمامه سوى أحد سبيلين: إما الانسلاخ الكامل عن بيئته كما صنع زوج شقيقته نصف المتعلم الشيخ طلباوي الذي ترك الجبل وعثر على مصدر للرزق بعيداً عنه، وإما الانزراع مع أهله والبقاء معهم ضمن رحلة الشقاء في سراديب الجبل حيث الأمل والموت لا ينفصلان لحظة واحدة.

وربما بدت أبعاد صورة حسين علي أكثر وضوحاً واكتمالاً حين نضع إزاءها شخصية أخرى تناقضها في التكوين الفكري والنفسي وتعطي النقيض أيضاً لموقفها من قضية أهلها. ومن خلال هذه الشخصية كذلك يتبدى موقف للراوي مناقض لموقفه من حسين علي. إن الشيخ الطلباوي هو الوحيد المتعلم نسبياً من أهل الجبل؛ فقد أتيحت له فرصة التعلم لكنه اختار الحياة بعيداً عن أهله شمالاً في أسيوط. وقد حاول هذا منذ البداية الإيقاع بزوج شقيقته حسين علي حين مهر شكوى أهل الجبل بتوقيع حسين علي هادفاً إلى الزج به في السجن حتى تضطر زوجة حسين (شقيقته) للالتحاق به لتخدم زوجته. لا يخفي الراوي منذ البداية تقزره منه ومعاملته له مسخاً انتهازياً. فهو يستخف به حين يحدثه عن نفسه -بالفصحى- وعن تملقه لأصحاب السلطة والمال؛ فقد لاحظ الراوي موقفين في الجبل، موقفاً يمثله حسين علي والعمدة يحاول مساعدة قومه من خلال المتاح، وموقفاً آخر يمثله منطق طلباوي الذي يرى ضرورة تغيير نمط حياتهم إلى نمط ليس أفضل من الحالي إن لم يكن أسوأ. فهو يرى أن يعتمدوا على الإحسان أو أن يعملوا خدماً. (غانم، ١٩٦٥: ٨٨).

والراوي يضع النموذجين في مواجهة مباشرة، إما على صعيد باطني بينه وبين نفسه، وإما على صعيد خارجي حقيقي. فحين كان يستمع إلى هذا المتعلم وهو يصف تملقه وتهافته في بيوت الأغنياء كانت تقفز إلى ذهنه صورة «الأمي» من أهل الجبل: «شعرت

بحنين جارف إلى العمدة، وأنا أستمع إلى الشيخ طلباوي.. كان يثير في نفسي التقزز» (غانم، ١٩٦٥: ٨٨)، وفي الوقت نفسه يهبط عليهم حسين كالصاعقة ليصرخ في وجه الراوي الذي يبحث عنه: «جلت للعمدة.. أنا مستخباش زي النسوان»(غانم، ١٩٦٥: ٩١)، ويكون شعور الراوي هنا مختلفاً: «وغمرني إحساس قوي، يشبه اليقين، أن حسين علي له شأن في كل أحداث الجبل.. صوته القوي ونظراته الثابتة.. وكبرياؤه.. كل هذا يكاد يثبت أنه الرجل الذي قلب «الترووللي» وحرق الشونة في القرية النموذجية.

«وتملكتني رغبة في تحدي حسين علي... كبرياؤه كانت تثيرني ورجولته تستفزني رغماً عني وتطالبني بامتحانها...

«كنت أريد امتحان رجولته، لأني أريد أن ألمسها، وأراها واضحة أمامي.. إن هذا النوع من الرجولة نفتقده في حياتنا في القاهرة.. هذه الصراحة المباشرة، لا نعرفها ولا نقابلها، هذه القدرة الخارقة على المواجهة وتبادل الثقة بسرعة وبمجرد ترديد قسم أو عهد... شيء لا نتعامل به في حياتنا ومن الصعب علينا تصديق وجوده...»(غانم، ١٩٦٥: ٩١).

إن الفقرات السابقة تجسد تطلع الراوي وتصوره للبطل المنقذ لا في مجتمع الجبل فحسب بل في المجتمع المصري بعامة. إنه -وهو المثقف- يتخذه مثلاً أعلى ويتمنى أن يصبح مثله: "ورفعت رأسي في كبرياء تعلمتها من حسين علي ومن العمدة وأهل الجبل.. ولم أعرف لها مثيلاً في حياتي.." (غانم، ١٩٦٥: ٩٣).

وحين يبدأ حسين علي يردد أغاني «بهية وياسين» يصبح واضحاً «البعد العام» الذي تضفيه الرواية على شخصيته وموقفه. فهو تجسيد لمأساة الأغلبية الساحقة من شعبه بأبعادها السياسية والاجتماعية، السياسية مع النفوذ الأجنبي، والاجتماعية مع الاستغلال المحلي.

وحين يروي حسين علي «القصة كلها» فإنه يكون ضمير قومه. يروي قصتهم جميعاً. يعطي الراوي حسين علي الصوت الأقوى حجة، ويندمج صوتاهما معاً أثناء رحلة القص الطويلة، وأثناء ذلك تبرز في السرد نبرة تنم عن امتزاج مذهبي من الأدوات الواقعية والرؤى الرومانسية. فقد اتضح مما سبق أن شخصية الراوي بعامة لم تكن تخلو من منزع رومانسي في مثاليتها وشاعريتها وثورتها الدائمة ضد كل مظاهر الظلم. وعلى العموم فقد ظلت النزعة الرومانسية على الدوام مكوناً أساسياً في الواقعية بعامة، وهي الرؤية التي يصدر عنها فتحي غانم والرومانسية هنا تختلف عن الرومانسية البرجوازية، فهذه الأخيرة تنبعث من السخط على الحياة دون أن يصحبه برنامج لإعادة صياغتها ودون أمل في مكافحتها. ومن هنا فإنها تتخذ طابع الفن الخالص أو التجريدات الصوفية، أو الكوابيس الفاجعة، لذا، فحين لا يرضى الفنان عن الحاضر تأتي صلته بالرومانسية، لكنه إلى جانب عدم رضاه عن الواقع يرغب في تغييره (لوناتشارسكي، ١٩٧٦: ٥٥-٥٦). ويمكن أن نضيف إلى ذلك عنصراً آخر يتمثل في المنبت والنشأة البرجوازيين لمعظم كتّاب الواقعية بشتى مناهجها واتجاهاتها وقد انعكس هذا بصورة من الصور على ما أبدعوه من أدب وفن... أي إن الأدب الواقعي في مجمله تأثر غاية التأثر بالإبداع البرجوازي (غالي، ١٩٧١: ١٢٦).

وهكذا يمكن القول إن الراوي -المؤلف قد تمثل حقاً ما يدعو إليه «إيليا أهرنبيرج» (فضل، ١٩٧٨: ٨٩)، من خصائص للعمل الأدبي الواقعي:

* لقد سادت في الرواية طريقة اتضح فيها الاندماج العاطفي الحار. وقد بلغ هذا الاندمامج بين الراوي -الكاتب والقضية التي يؤمن بها مدى جعله ينسى وظيفته محققاً محايداً ويندفع بكل ما يملكه من شعور إلى تبني قضية أهل الجبل: «إن شاء الله مش حتنزلوا البنايات وتفضلوا هنا زي ما انتم عايزين»(غانم، ١٩٦٥: ٦٨). وهنا يندفع أكثر في التبرير والتحريض: «ماذا أمام أهل الجبل غير الكحت؟ إنهم ما كادوا يبتعدون عن

الجبل حتى اتجهوا إلى مقاول يسرق منهم النقود..».

«وهناك القرية الجديدة، تنتظرهم بقبابها وكأنها قبور جديدة سيدفنون فيها أحياء.. لا عمل لهم فيها، ولا أرض يزرعونها، ولا مصدر رزق يكسبون منه قوتهم».

«لا بد أن يبقوا في الجبل.. والبقاء في الجبل معناه استمرار الكحت..» «الكحت، هو الخيال الوحيد،، الأمل الوحيد.. لكل من يسكن الجبل..»(غانم، ١٩٦٥: ١٠٩).

* ثم إن «الجبل» وصفت الإنسان الواقعي الذي يجوز عليه الخطأ والصواب، كما مست وجوهاً للتطور والصراع بصورة لم تكن مألوفة كثيراً وقت صدور الرواية في الأدب المصري بعامة والرواية المصرية بشكل خاص.

*وإذا افترضنا أن هذا العمل كتب في مطلع الستينيات أو قبلها بقليل، فإن موضوعه الرئيسي وهو تغيير نمط حياة مجتمع تقليدي بالقوة لأهداف مثالية قاسرة، يمكن أن يكون موضوعاً غير ماثل في وعي الناس في حينه.

* أضف إلى ما سبق أن فتحي غانم قد كشف في هذا العمل آفاقاً جديدة من ناحية الشكل الفني، من أبرزها طريقته في تعدد الأصوات، وإتاحة الفرصة لأكثر من وجهة نظر لعرض موقفها إزاء الحدث أو الواقعة الواحدة، ثم قدرته الملحوظة على تخطي إسار السيرة الذاتية ومجاوزة مباشرة الجهود الصحفية في مادة وموضوع كان من السهل أن ينزلقا بصاحب العمل إلى أسلوب قريب من هذه المعالجات.

وتنعكس مذهبية المنهج الواقعي في أدوات الكاتب ولا سيما في الوصف والحوار. ومما يلفت النظر في السرد القدرة على استحضار الصورة وتجسيدها تجسيداً واقعياً ضمن مضمون من حياة عامة الناس ومشكلاتهم. لنتأمل في هذا الوصف الذي يسوقه الراوي لغرفة صديقه وكيل النيابة: «وكان مسكنه مجرداً أيضاً من كل شيء، حجرة ليس

فيها غير سرير «سفري» كسرير المستشفى، اتسع لنا بصعوبة، ومسمار مثبت في الحائط علق عليه كل ملابسه المتسخة، مقعد خشبي قاعدته مكسورة لا يصلح للجلوس، فاستعمله كدولاب يضع فوقه ملابسه النظيفة المكوية..

وهناك حجرة أخرى خاوية، كدست فيها كتب القانون، وملفات القضايا على الأرض المتربة، وفي أحد أركانها مائدة خشبية، فوقها وابور جاز، وصحون فيها بقايا طعام تعفن، ورباط عنق وقع على الأرض ونسيه في مكانه لعدة أيام» (غانم، ١٩٦٥: ٢٢).

ويتُبع الراوي الوصف السابق بتقديم صورة أخرى ذات دلالة على الواقع الاجتماعي المتناقض، واقع المثقفين بصفة خاصة الذي يتوزعه أسلوبان متباينان في الحياة: «وفاجأني بزجاجة كولونيا «آتكينسون» وبـ «بريانين» فاخر ورأيته يعتني بحلاقة ذقنه، ويسكب الكولونيا بغزارة على وجهه ويعطر بها منديله، واختار من فوق الكرسي الخشبي بدلة فاخرة ارتداها وهو يقول لي إنها «صوف انجليزي ممتاز.. ماركة دورمي»، ولمعّ حذاءه «الكنج» الذي اشتراه من القاهرة بخمسة جنيهات، وتحول فجأة إلى رجل أنيق، ووضع الطربوش فوق رأسه، فأصبح وقوراً وتغيرت ملامح وجهه، كأنه لم يكن منذ دقائق يصنع الشاي فوق وابور الجاز وهو «بالفانلة واللباس» (غانم، ١٩٦٥: ٢٣).

كما تنعكس المذهبية الواقعية في لغة السرد بعامة. إن لغة السرد تتسم بالمباشرة والبساطة، ولئن لاحظنا بعض العناصر الرومانسية لدى شخصية الراوي من حيث موقفه، فإن مثل هذه العناصر لم تمتد لتؤثر على لغة السرد فظلت أداة للتشكيل الجمالي بعيدة كل البعد عن جموح الخيال وشطحات العاطفة. والملاحظ أن الكاتب يستعين بمستويين من الأداء اللغوي فهو -راوياً- حين يتحدث مباشرة إلى القارئ بالسرد فإنه يتحدث بالفصحى بطبيعة الحال. لكنه حين يتحدث مع الشخصيات الأخرى يتحدث بالعامية. وهي مفارقة تسمح بها تقاليد السرد القصصي ومقوماته. إذ إن كثيراً من كتاب الواقعية

(العرب) اختاروا العامية لغة للحوار رغبة في تحقيق أكبر قدر من الإيهام بواقعية الحدث. وعلى العموم فإن الكتابة بالعامية تحتاج إلى بصر وذوق لا يقلان نفاذاً وحساسية عن بصر من يكتب بالفصحى وذوقه، إذا أراد الكاتب بالعامية أن يستقيم له أسلوب فني محدد المعاني والألفاظ رشيق الدلالة، بعيد عن الفجاجة والابتذال (حقي، ١٩٧٦: ٢١٦). ولقد استطاع فتحي غانم أن يحقق هذه المطالب الفنية حين جعل العامية لغة للحوار... وبالإضافة إلى هذا فإنه يوظف استخدام الحوار بين الفصحى والعامية للدلالة على نوع الشخصية ومكوناتها الفكرية والنفسية والخلقية كذلك. فهو يستخدم الحوار بالفصحى في «الجبل» في ثلاثة مواضع: الأول حين تتحدث الشخصية بلغة أجنبية (كالفرنسية مثلاً)[٥] كما أنه يلجأ للفصحى حين يكون الحوار بين شخصيتين مثقفتين كما هو الأمر حين يتحاور الراوي ووكيل النيابة أو المهندس، لكن الملاحظ أنه لا يلتزم دائماً بالفصحى في الحوار مع هاتين الشخصيتين إذ يلجأ إلى الحوار بالعامية في مواضع أخرى[٦]، ومن الطبيعي، كموضع ثالث، أن الكاتب يلتزم بالفصحى إذا كانت الشخصية نفسها تحرص على استخدامها كما هو الأمر عند الشيخ الطلباوي. وفيما عدا ذلك فإن الراوي يلتزم بنقل كلام الشخصيات كما تنطق به بالضبط، ومعظمه بالعامية القاهرية أو العامية الصعيدية.

وهكذا يمكن القول إن فتحي غانم التزم بنوع من الواقعية الفنية في الأداء الحواري تمليه الرغبة في تحقيق أكبر قدر من عناصر الإيهام بالواقع. على أنه من الممكن -من ناحية أخرى- أن نستهدي بالحوار بوصفه مؤشراً على موقف الراوي من الشخصيات. إذ إن من الواضح أن العامية عنده ترادف الصدق والعفوية، كما أن الفصحى (في هذه الناحية فحسب) تشير إلى مسافة ما تفصل الشخصية التي تلتزم بها عن الصدق والعفوية كذلك. فكأن الراوي (وهذا محض افتراض) يريد أن يقول إن أولئك المتحذلقين لا يتكلمون لغة الشعب، ومن ثم فإنهم لا يفهمونه ولا يكترثون لهمومه. وهكذا تتحول الفصحى (بجلال

قدرها) إلى قوالب لفظية محفوظة يضعونها علي ألسنتهم وهي خالية من الشحنات الشعورية الصادقة، ومن ثم نفهم أن الراوي يستخدم اللغة مؤشراً على موقفه من الشخصيات ودلالة كذلك على تعاطفه أو عدمه معها؛ فالملاحظ أن الراوي يقسو كثيراً على الشخصيات التي يُنطقها بالفصحى، في حين يأخذ دائماً جانب الشخصيات الأخرى التي ينطقها بالعامية.

ويتضح ذلك في موقفه من صديقه وكيل النيابة، والمهندس، وطلباوي، فلقد حرص على أن يجعل لغتهم أقرب إلى الفصحى، وكان حرصه في هذا التوجه يتزايد حين كانت كلماتهم تنطوي على إدانتهم (ص١٩-٢٣، ٣٦-٣٧، ٨٦-٨٧).

ومن ناحية أخرى فإن حرصه كان شديداً كذلك في اختيار الكلمات العامية التي تستخدمها الشخصيات التي يتعاطف معها، فهو ينقلها نقلاً حرفياً ويحرص حرصاً شديداً على أن تخاطب هذه العبارات أذن القارئ وقلبه كذلك؛ فنراه يختار أقرب أشكال الكتابة لاستحضارها، كأن يختار مثلاً الجيم القاهرية لاستحضار القاف الصعيدية، ويضع السين عوضاً عن الشين في كلام الصعايدة... الخ.

وتبقى ناحية أخيرة جديرة بالتنويه وتتعلق باستخدام الأفعال في السرد والحوار، فالملاحظ أن المؤلف يتقن استخدام الأفعال للدلالة على ما يمكن أن نسميه «ازدواج الأزمان» في الحكايات الفرعية بخاصة، وما نعنيه بازدواج الأزمان هو إضفاء عنصر الحالية أو الجدة newleness على الأحداث الماضية، بمعنى أن يعيد الراوي إعادة صياغة الحكاية الفرعية بالمضارع بدل الماضي، فيتجنب تحويل عملية الاسترجاع -من ثم- إلى قص تقليدي يعتمد على الفعل الماضي الساكن، بل يبث في عملية الاسترجاع الحياة والمعاصرة من خلال الإكثار من صيغ المضارعة. وللدلالة على ذلك نذكر أنه أثناء عملية الاسترجاع الفني لقصة البحث عن الكنز، يحشد المؤلف ما يزيد على ثلاثين فعلاً

مضارعاً في صفحة متوسطة غير مكتظة (ص٤٠) مما أدى حقاً إلى إضفاء مزيد من الحركة على الأحداث وإدخالها في صميم الزمن الروائي للعمل، وهو لا يقصر استخدام المضارع على أفعال الأسناد فحسب، بل يدخلها إلى الجمل والعبارات الحوارية.

الهوامش

(١) للاستزادة عن فكرة «الإطار الفني» انظر: جيروم ستولينز: **النقد الفني -دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٩١٨١، ص٦٤-٦٥.

(٢) انظر أنجيل بطرس سمعان: **وجهة النظر في الرواية المصرية**، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨٢، ص١٠٥، وقد اعتمدت الكاتبة في هذا العرض لطريقة جيمس ووجهة نظره على كتاب بيرسي لوبوك صنعة الرواية فصل: هنري جيمس ورواية السفراء، والكتاب ضمن قائمة المراجع.

(٣) انظر: نص هذا الحوار في **الجبل** روايات الهلال، العدد ١٩٩، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢٦.

(٤) للاستزادة انظر: غالي شكري: **صراع الأجيال في الأدب المعاصر**، سلسلة «اقرأ»، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص١٢٧.

(٥) انظر على سبيل المثال الحوار بين الراوي والسائحتين، الجبل: ص٣١.

(٦) انظر على سبيل المثال: **الجبل**: ص١٨-٣٤.

المراجع

(١) إدل، ليون: **فن السيرة الأدبية**، القاهرة: مؤسة الحلبي وشركاه، ١٩٧٣م.

(٢) حقي، يحيى: **خطوات في النقد**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م.

(٣) ستولينز، جيروم: **النقد الفني**، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

(٤) سمعان، أنجيل بطرس: **وجهة النظر في الرواية المصرية** مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨٢م.

(٥) شكري، غالي: **صراع الأجيال في الأدب المعاصر**، سلسلة اقرأ، مصر، دار المعارف، ١٩٧١م.

(٦) ضيف، شوقي: **الترجمة الشخصية**، مصر: دار المعارف، اطبعة الثانية، ١٩٧٠م.

(٧) غانم ، فتحي: - **الجبل**، القاهرة: رايات الهلال، ١٩٦٥م.

- **زينب والعرش**، القاهرة: مكتبة روز اليوسف، ١٩٧٧م.

(٨) فضل، صلاح: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.

(٩) قاسم، سيزا: **المفارقة في النص العربي المعاصر**: مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة: ١٩٨٢م.

(١٠) لوبوك، بيرسي: **صنعة الرواية**، ترجمة عبدالستار جواد، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١.

(١١) لوكاتش، جورج: **معنى الواقعية المعاصرة**، ترجمة الدكتور أمين العيوطي، مصر: دار المعارف، ١٩٧١م.

(١٢) المرزوقي، سمير (ورفيقه): **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**. مشروع النشر المشترك، بغداد: (آفاق عربية)، تونس: (الدار التونسية للنشر)، ١٩٨٦م.

(١٣) مصطفى، محمد مستجير: **الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن**، (مجموعة مقالات) القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٦م.

(١٤) مندور، محمد: **الأدبومذاهبه**، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٤م.

من أدب الحرب
رواية "الرفاعي" لجمال الغيطاني - دراسة تحليلية*

ملخص

يتناول البحث رواية جمال الغيطاني "الرفاعي" بالتحليل؛ فيتوقف عند موقعها بين الفن والتاريخ على أساس من البناء النموذجي للشخصية الذي اتبعه المؤلف، كما يتوقف عند عنصري الزمان الفني للرواية، والمكان المعيش -بالمفهوم الروائي للمكان- الذي تتحرك فيه الشخصيات وتجري فيه الأحداث. ثم يناقش البحث أبرز السمات التي جاء عليها الأداء اللغوي، عرضاً ووصفاً وحواراً.

-١-

بات الآن قضية مسلماً بها أن موضوع العمل الفني، والروائي بخاصة، لا يحدد درجة نجاح العمل، ذلك أن اختيار الموضوع في ذاته لا ينطوي على إبداع، بل هو ثمرة جاهزة ملقاة تحت الشجرة بانتظار عابر سبيل يلتقطها أنى كان، شاعراً كان أم قاصاً أم روائياً، مبدعاً كان أم محرر كتابة وظيفية أو إعلامية؛ وإنما العبرة بالمضمون لا الموضوع، بما يشتمل عليه المضمون من فكر ودلالات، وذلك دون أن نغفل- بطبيعة الحال- عنصر التشكيل الفني الذي يتضافر مع المضمون في لحُمة عضوية هي التي تكسب العمل هويته الخاصة، وتضفي عليه شخصيته ومعالم كينونته.

---

* نشر في مجلة «إبداع» القاهرية، عدد اكتوبر، ١٩٩٦.

ولئن كان الموضوع في ذاته لا يحدد درجة النجاح الفني؛ فإن هذا لا يعني أن الموضوع ليس عنصراً من عناصر العمل الروائي، ولكنه عنصر خارجي إن جاز القول. وحين تتحول مفردات هذا العنصر إلى مكونات داخلية في نسيج العمل الروائي، يصبح الموضوع مضموناً، لكن تحول الموضوع إلى مضمون يتطلب - من جملة ما تتطلبه العملية الإبداعية- درجة عالية من الوعي الفني والموضوعي، من هنا يمكن القول إن أهمية الموضوع في العمل الروائي ليست في درجة أهميته الموضوعية أو الخارجية، فقد تستوي فيه هذه الدرجة بين خصام زوجين أو حرب كونية بين قطبين عالميين، بل إن أهمية الموضوع تنبع من درجة وعي الروائي بمفرداته الموضوعية، بوصفها مرجعاً معرفياً لازماً لنوع من الفنون يقوم في الأصل على تمثيل الواقع والإيهام به.

وعلى أساس ما سبق نستطيع أن نسجل لرواية "الرفاعي" التي أصدرها جمال الغيطاني سنة ١٩٧٧ نجاحاً باهراً في تحويل المفردات الموضوعية التاريخية (الخارجية) إلى عناصر مضمونية؛ إذ إن الغيطاني أحسن اختيار لحظة متوهجة في ذاتها هي حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والحرب نموذج متطرف بطبيعة الحال، بل إنها أبرز نماذج التطرف في مسيرة الإنسانية، سواء على مستوى المجتمع أو مستوى الفرد ، وفي هذا الموقف النموذجي المتطرف تتماهى الأبعاد العامة والخاصة لدى المقاتل، وما من شك في أن التقاط خيط ما في هذا الموقف يعطي بنى درامية لا حدود لعطائها الفني، إذا ما وقع هذا الخيط في يد روائي متمرس متمكن من أدواته، وأعظم مثال عامي على هذا رواية "الحرب والسلام" لتولستوي.

لقد تجمعت للروائي في "الرفاعي" شروط النجاح في الرواية التاريخية، وأول هذه الشروط حدث ضخم ينطوي على تطرف نموذجي وشحنات درامية، وتحول مصيري للإنسان والمجتمع والأمة بعامة، إنها لحظة مفصلية يتضافر فيها الواقع الموضوعي مع العالم الداخلي للشخصيةالنموذجية (المقاتل) بصورة متقنة. وبالإضافة إلى هذا فقد

توافرت لدى الروائي خبرة موضوعية، بل تجربة مباشرة؛ فالغيطاني كان عسكرياً ثم مراسلاً حربياً أثناء الحرب، وقد زودته درايته الموضوعية والإنسانية بالحرب وأجوائها وأسلحتها ومواقعها ومعاركها ومقاتليها، بذخيرة فكرية ومعرفية جعلته ينجز جانب الصدق التاريخي في روايته على وجه صحيح، وتكفلت أدواته الناضجة بتحقيق الصدق الفني، فكان إنجاز "الرفاعي" من ثم ثمرة علاقة توازن تدين لاحترام الحقيقة التاريخية من جهة، ومراعاة المتطلبات الفنية من جهة أخرى.

-٢-

يمكن القول إن "الرفاعي" رواية تاريخية بالمعنى الذي يذهب إليه لوكاتش[١]، أي إنها رواية تستمد مادتها من التاريخ، وهذا النوع من الرويات يتخذ التاريخ إطاراً له، ويجبر القارئ على الاتحاد مع الشخصية المحورية وغيرها من الشخصيات، وهو يختار الأحداث كبيرة كانت أم صغيرة بدقة متناهية، ويربط بينها كما ترابطت في الواقع لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة[٢]. ومع أن الغيطاني احترم الحقيقة التاريخية وجعلها إطاراً أساسياً يحكم عمله، فقد تجاوز في جعل التاريخ خلفية فحسب؛ بأن أخضعه مادة أساسية للرواية. وإضافة إلى هذا فإن العمل خضع لوجهة نظر تكاد تكون صارمة، وهي الحرص على استحضار المادة التاريخية التي تعمق الصورة البطولية للشخصية والاقتصار على هذا الوجه، ومن الواضح أنه قد أفاد من الشهادات الحية والوثائق التاريخية وربما الصلات الانسانية المباشرة؛ لقد توقف الغيطاني عند جانب واحد تقريباً من جوانب شخصية بطله وهو الجانب العسكري، أو "الرفاعي مقاتلاً وبطلاً وشهيداً"، أما الجوانب الأخرى التي وردت عن شخصيته، فقد جاءت لتكمل الجانب العسكري من شخصيته الرفاعي، أو لتعمق صورة البطل جندياً محترفاً. بل يمكن القول إن التزام الغيطاني بالحقيقة التاريخية يجعل "الرفاعي" مصدراً تاريخياً إلى جانب كونها رواية فنية، وذلك إذا ما أخذنا في الاعتبار الشروط التي يقوم عليها المصدر التاريخي،

وأهمها معاصرة الكاتب (المؤرخ) للأحداث التي يكتب عنها. على أن الغيطاني لا يقدم تاريخاً فحسب، بل إن التاريخ العام ليس هاجسه الرئيسي، لكنه- أي التاريخ العام- مجرد إطار يتحرك فيه، وتتجلى في وقائعه الخصائص الذاتية لبطله وإسهاماته في صنعه بوصفه نموذجاً قائماً على رابط عضوي لا ينفصم بين الإنسان فرداً والإنسان كائناً اجتماعياً أو عضواً في جماعة ما، حسب مفهوم لوكاتش للنموذج[٣]؛ فالحرب هنا هي بيئة هذا العمل، ومن ثم فإن العلاقة بين الواقع الشخصي للبطل، وبين التاريخ العام، هي علاقة العمل ببيئته، أي بحقيقته الزمانية والمكانية والاجتماعية. وبعبارة أخرى فإن الغيطاني يجعل الفن يتعالى على التاريخ، فهو لا يقع أسيراً له بل يستعمله.

إن الغيطاني لم يَجُر إذن على النوع الأدبي، بل حقق- بشكل عام- شروطه هنا، كما أنه في الوقت نفسه لم يناقض الحقيقة التاريخية، بل استجلاها وأنجزها وصورها فنياً واستحضرها بالقدر الذي تحتاج إليه وتقتضيه مقتضيات الخطاب الروائي. وغني عن القول أن العمل الروائي لا يستمد شرعيته الفنية من منابعه الموضوعية، بل من تصويره الفني لهذه المنابع ضمن سياقها الخاص ومنطقها المتآلف الذي يبدعه الكاتب؛ إن الشكل الفني، وهو مربط الفرس، هو الذي يستخدم هذه المنابع، وهو الذي يشكلها في نهاية المطاف. ومن هنا يمكن القول إن العمل الروائي لا يتحرر من التاريخ أو من سيرة الحياة أو من الترجمة الشخصية بالقدر الذي يستمد وقائعه من الواقع الموضوعي أو الخارجي كما هي عليه أو لا يستمدها، بل بالقدر الذي ينأى بعمله عن تصوراته وبالقدر الذي يصبح فيه العمل مستقلاً بذاته لا عالة على تصورات صاحبه، ولا يعني هذا أن العمل الروائي لا ينطوي على وجهة نظر ما، بل إن وجهة النظر هي أساس مهم في بناء هذا العمل، لكنها وجهة نظر الراوي أو الشخصية أو العمل لا المؤلف، أما وجهة النظر الحقيقية للمؤلف، فإنها تحتاج حتى تعلن نفسها، إلى أكثر مما يحتاج إليه العالم النفسي من تشريح وتحليل سواء للعمل أو كاتبه.

بشكل عام، فإن هناك جانباً آخر، خطأ آخر في الرواية لا بد أن المؤلف قد أعمل فيه خياله، ولكنه الخيال الافتراضي، الخيال الذي يحاول استحضار أمور أو مواقف افترض المؤلف أنها حدثت؛ فالخيال هنا مسايَرة لواقع تاريخي، ومحاولة لفهم جانب واقعي، بل سعي لتكميل هذا الجانب، وهذا ما يتمثل في محاولة الاستجلاء للجانب الشخصي(غير العسكري) والأسري للبطل، على أن هذا الاستجلاء، وإن اعتمد- على مايبدو- على الخيال الافتراضي، فإنه -للمفارقة- لا يخلو من نمطية، في حين أن الجانب العام، جانب المقاتل، جاء على قدر كبير من النمذجة، مع ما ينطوي عليه الفرق بين شح العطاء النمطي، وحيوية بل خصب النماء النموذجي. ولعل السبب في هذا راجع إلى رغبة المؤلف في عدم الخوض في مغامرة خيالية قد تنطوي على جور وربما تحريف لواقع الجانب الشخصي في حياة بطله كما عاشه، ومن ثم لجأ إلى الافتراض المحسوب مفضلاً الوقوع في براثن النمطية على الانزلاق في صور خيالية تحقق الصدق الفني ولكنها قد تجافي الصدق التاريخي، وهي ناحية تحسب للرواية وعليها في الوقت نفسه.

وتأخذ تلك الوقائع الافتراضية حيزاً كبيراً في القسم الأخير من الرواية الذي يطلق عليه الكاتب اسم "النشور"، حيث يترك الراوي بطله بعد أن استشهد، ليلازم وعي زوجته (نادية) مستعيداً من خلال هذا الوعي ذكريات حياتهما المشتركة خلال سني زواجهما الأولى. ثم يلازم الراوي نادية وهي تعيش ساعات الحزن الأولى؛ والوصف هنا يكاد يكون عاماً، والموقف نمطياً، يكاد ينطبق على أية حالة مماثلة: "وعندما جاءها الخبر يوم الجمعة حط على كتفيها ثقل بغيض وتوقف الزمن في صمت ياتر وأدركت أنها الخاسرة الأولى في الدنيا، وبدا البيت عمراً كاملا وكل ما فيه مضمخ بروائحه، فكل قطعة اختارها معها، وهنا جلس وهنا ضحك وهنا حمل سامحاً (ابنه) فوق كتفه عندما بلغ من العمرسنة وأمام حجرتها توقف وسأل، هل نام سامح؟ هل نامت ليلى؟ في الصالة انتظرته وخفق قلبها عند سماعها لخطوتيه الأخيرتين قبل ولوج المفتاح في الباب، وعرفت أنها ستعيش

انتظاراً من نوع آخر لأنه طويل المدى ومضن ومرهق للعمر[٤]. لا شك أن الوصف مؤثر، لكنه تأثير ناجم عن الموقف نفسه ضمن المرجعية الإنسانية العامة. ومن هنا فإن إسهام هذا الموقف في تطوير الصورة الخاصة للشخصية (نادية) إسهام متواضع. ولا تقتصر المواقف الافتراضية في هذا القسم (النشور) على شخصية نادية، بل إن عرض شخصية الرفاعي لم ينج- على الرغم من العطاء النموذجي لهذه الشخصية- من إسار الافتراض الذي جاء -على ما يبدو- نتيجة إصرار مبالغ فيه على تعميق الهيئة النموذجية للمقاتل من خلال المفارقة الناجمة عن عرض الجانب الخاص من شخصية الرفاعي إزاء الجانب العام الأساسي. هناك إذن جانبان للشخصية المحورية، جانب أساسي، أي الجانب العسكري حيث تأخذ السمات الموضوعية في هذا الجانب أقصى تجلياتها من بطولة بطولية في التعامل مع العدو، واحتراف كامل في التعامل مع الآخرين، وحين تستغرق هذه السمات الموضوعية الخصائص الذاتية للشخصية وتتغلغل فيها تأخذ الشخصية صورتها النموذجية وتكتسب عطاء النموذج بما فيه من سمات عامة موصولة بل مندغمة بالخصائص الذاتية:"وعندما عاد يحمل بعض الثياب قالت، ألم تناقش البائع في الأسعار، قال بدهشة، لم أفكر في مناقشة أسعار مكتوبة في الفترينة، ثم قال إنه لم يعتمد المناقشة، وفي لحظات أخرى دخل المطبخ وفتح الدولاب وتأمل العلب والصناديق الصغيرة، وسأل، ما هذا؟ عندئذ تقف و(يديها معقودتين) أمام صدرها وتجيب: صابون. ويسأل مشيراً إلى بعض الأكياس، وهذا؟ قالت "زبيب من بقايا رمضان" وتتقدم خطوة لتقول "أنا سأريحك. هذا سمن، وهذا زيت، وضحك وقال "أنا لا أطالب بالجرد"[٥] وهكذا فإن دراية البطل تكاد أن تقتصر على الجانب العسكري، كما أن استغراق هذه الدراسة شمل اهتماماته الأخرى، بل إن ألفاظه من قبيل "الجرد" و "المناقشة" التي ترد خارج نطاق حياته العسكرية ذات "أصل" مستمد من مهنته مقاتلاً.

هناك إذن بعدان في الشخصية يتضافران في إسباغ السمات الخاصة للبطل: البعد

الرسمي له بوصفه مقاتلاً ضارياً لا يعرف الرحمة مع أعدائه، والبعد الذاتي الإنساني الرقيق في تعامله خارج نطاق الأعداء مع الزملاء والمرءوسين الذين يتابع شؤونهم الخاصة وكأنهم أفراد في أسرته، ومع الزوجة والأولاد الذي لا يرون فيه سوى طيف ملاك: "وتنظر إلى وجهة الهادئ الحلو الآمن التقاطيع والوديع الملامح، وتنفسه البطيء فتقول بصوت خافت يا حبيبي"(٦)، وبهذا التقابل يفلح الغيطاني في إنجاز نموذج حي لا مجرد شخصية روائية؛ فالنماذج تبقى في وعينا لما فيها من ديمومة فائقة؛ إذ تظل تضج بحياة أقوى وأبقى من الشخوص الذين نعرفهم في محيطنا الاجتماعي، ولعل السبب في تمتع الشخصيات -النماذج بوجود أغنى وأحفل بالدلاته وأشد استعصاء على التقادم والمحو يعود إلى مشاركتنا في توليدهم وإنتاجهم عند القراء كما يعود إلى كوننا نعرف من دخائلهم عن طريق التصوير الفني ما يهتك سر الوجود وينفذ إلى طواياه مما لا نكاد نعرفه عن أقرب الناس منا في الحياة اليومية(٧). ولا شك في أن جزءاً كبيراً من النجاح الذي أصابه الغيطاني في إنجاز بطله النموذج مرده إلى الدراية الموضوعية -ناهيك بالفنية- التي يتمتع بها، وربما كان لتجربته المباشرة مراسلاً حربياً -كما أسلفنا- دور في إثراء درايته المعرفية عن الموضوع يخوض فيه: الحرب. ولحسن الحظ، فإن هذه الدراية، وتلك المعايشة للحرب، والمرجعية التاريخية للأحداث والشخصيات، لم تشكل إغراء للمؤلف ينزلق به إلى المستنقع الذي طالما وقع فيه عدد كبير من الروائيين الذي يتخذون التاريخ مادة لمضامينهم وهو الجري وراء التوثيق لذاته. إن خيط التوازن بين ما هو فن وما هو تاريخ لم يفلت من بين يدي المؤلف.

-٣-

مع أن الغيطاني يبدأ روايته بلحظة تاريخية مستمدة من الواقع الخارجي (السادس من أكتوبر ١٩٧٣) فإن الزمن في الرواية زمن خاص بالعمل، وليس التاريخ هنا أكثر من إحالة خارجية تربط الحدث الروائي بالحدث الحقيقي مما يدعم عنصر الإيهام ويغذي

الواقعية الفنية للحدث. وحتى يؤكد الروائي استقلالية زمنه وخصوصيته فقد اتخذ من لحظة استشهاد البطل نقطه مركزية بل حدثاً مرجعياً تنتهي إليه كل الأمور وكل الأزمان. وعلى أساس من هذا فإن اليوم الأول للحرب (السادس من أكتوبر في التاريخ) هو اليوم الثالث عشر روائياً، أي اليوم الذي يسبق استشهاد الرفاعي بثلاثة عشر يوماً. أضف إلى ذلك أن المؤلف يعمد إلى الإشارة إلى بعض الأيام ويغفل بعضها الآخر، أي أنه ذكر الأيام: السادس والسابع والثامن والتاسع من اكتوبر ١٩٧٣ ثم قفز رأساً إلي اليوم الرابع عشر من الشهر نفسه، واستثنى اليوم الخامس عشر ليعود بعد ذلك إلى الأيام التالية بانتظام؛ فيتوقف عند اليوم التاسع عشر من أكتوبر، وهو يوم استشهاد الرفاعي، ويكرر الطريقة نفسها في التقويم الخاص بالرواية (الذي يتخذ من لحظة استشهاد الرفاعي نقطة مركزية) حيث يستثنى الأيام السادس والسابع والثامن والتاسع وينتقل رأساً إلى اليوم الخامس فالرابع فالثالث فالثاني، فاليوم التاسع عشر بالتقويم الخارجي، ويلاحظ أنه لا يذكر "اليوم الأول" المقابل لليوم التاسع عشر من أكتوبر حيث يندغم التقويمان معاً، وفي هذا إشارة فنية واضحة، وهي أن يوم سقوط الرفاعي، من وجهة نظر الرواية، ليس يوماً يقتصر على زمن الرواية فحسب بل هو حدث روائي وحدث تاريخي كذلك، إن حدثاً كهذا يستوعب التاريخ والفن.

ولكن لماذا توقف الراوي عند بعض الأيام وأهمل أياماً أخرى؟

يمكن القول بداية إن هذا يندرج تحت مبدأ أساسي نهض عليه الفن القصصي منذ ظهوره وهو مبدأ العزل والاختيار، لكن هذه الحركة الفنية في "الرفاعي" تتخطى هذا المبدأ لتتجلى في هندسيات شكلية متعاضدة مع المضمون، والقيمة المضمونية هنا تكمن في ما لم تقله الرواية، أي في كون الأيام التي جرى إسقاطها أياماً خاملة من ناحية الأحداث الروائية. ولعل هذا التشكيل الزمني في "الرفاعي" مشابه إلى حد كبير لما صنعه المؤلف في روايته "الزيني بركات"[٨] حيث أسقط خمس سنوات من السرد الروائي الذي

يستغرق عشر سنوات. وبذلك يؤكد جمال الغيطاني المفهوم الحقيقي للزمن الروائي بوصفه الزمان الذي يحتشد بالأحداث ذات الدلالة الفنية، ويحتشي بالتجربة الإنسانية، ويمور بالحياة الممتلئة، إنه الزمن المعيش.

كذلك الأمر بالنسبة للمكان فهو بدوره المكان المعيش، لا مجرد حيز هندسي ذي جدران صماء. إن المكان جزء من الحدث، جزء من الفعل الإنساني، كما أن هذا الفعل يخضع لسلطة المكان: "أما احتكاك الأحذية بالصخور فلا يُحدث أي صوت بفضل طبقات الفلين المضغوط، ينظر إلى السماء، يتأكد من أوضاع النجوم، الاتجاه صحيح، بحسّه يدرك أنهم يسلكون الطريق الصحيح، لكن لا بد من استشارة الأشياء الأزلية التي لا تغير مواضعها أبداً، يتوقف أمام ربوة متوسطة الارتفاع.. ضوء النجوم أو هذا الوهج الخفيف الذي يسبق شروق القمر، في وثبات سريعة يرتقي الربوة، يتبعونه بنفس الترتيب، يلي هذه الربوة مسطح من الأرض يتخلله حفر، ثم مضيق يقطعونه جرياً تفادياً لخطر الحصار، يكره القتال وظهره إلى مانع إلا إذا أجبرته الضرورة"[(٩)] هكذا إذن تتواطأ الصخور مع المقاتل فلا تشي به، وهكذا ترشده النجوم إلى هدفه بعد أن يستشيرها، أما الربوة والحفر والمضيق فهي بدورها جزء من الخطة ومكون أساسي في حدث القتال يأخذه المقاتل في اعتباره كما يصنع مع العدو أو الحليف اللذين يتخذان موقفاً، فهما ليسا محايدين؛ فالمكان بعامة هنا ليس محايداً.

على أن تعامل الغيطاني مع المكان مجملاً لا يحقق الدرجة نفسها من الإنجاز الفني الذي يحققه تعامله مع المكان مفصلاً أو مكثفاً؛ ففي صورة إجمالية، بانورامية لمصر، يستحضرها المؤلف من خلال وعي الشخصية لا نرى المكان يقوم فيها بأي دور، فهو ليس أكثر من صور فوتوغرافية تطوف في ذاكرة البطل ويشده الحنين إليها: "يود لو يرحل إلى كل مدينة قضى بها زمناً ليرى بيتاً، أو جرساً في مدرسة كان ينتظر رنينه بلهفة أو كوبرى (خشبي) في بلقاس، وذلك المسجد المورق بالسنين في ملّوي، والمدق الترابي

المؤدي إلى جبل درنكة بأسيوط، والقوارب التي تعبر النيل من الغرب إلى الشرق بالأقصر، وتسلق الجبل الفاصل بين معبد الدير البحري ووادي الملوك، وتلك الصخرة غريبة الملامح في أسوان، والمسلة الناقصة"[١٠] إن جمالية المكان في هذا النص لا تنبع من وظيفتها الفنية المتحققة من العلاقات الجدلية التي يسهم فيها المكان بالحدث، بل إنها جمالية سلبية -إن جاز القول- جمالية مباشرة نابعة من تأثير المكان -بوصفه مجرد ذكرى- لدى الشخصية، تأثيراً أحادي المستوى، مجرد خواطر تجول في ذهن الشخصية ولا تؤثر من قريب أو بعيد في الموقف الذي تعيشه الشخصية أو تصعنه.

وبناء الأحداث يسهم بدوره في إنجاز الدلالات المضمونية؛ فالبناء هنا دائري، أي تبدأ الأحداث وتنتهي في نقطة متقاربة؛ البداية هي يوم السادس من أكتوبر ١٩٧٣، ثم تمضي الأحداث ثلاثة عشر يوماً إلى أمام، لترتد الأحداث بعد ذلك إلى حرب ١٩٦٧، ثم تأخذ الأحداث خطاً صاعداً نحو حرب الاستنزاف ١٩٦٨-١٩٧٠، وذلك ضمن ثنايا القسم الموسوم "بالتكوين". لكن الرواي الخفي كثيراً ما كان يغوص بنا إلى الماضي البعيد نسبياً ليعرض بعض الوقائع المتعلقة بحياة بطله، ولا سيما ما يتصل بزواجه من نادية، حيث نفهم أنه كوّن أسرة قبل استشهاده بنحو سبعة عشر عاماً، ولا يلبث الراوي أن يعود بنا ضمن القسم الموسوم "بالنشور" إلى الأيام التي أعقبت استشهاد البطل في ١٩ أكتوبر ١٩٧٣، ويتوقف بعد أن يعرض علينا آثار استشهاد البطل على أسرته وزملائه واحداً واحداً وعلى شخصية أبي الفضل بالذات، وهو مقاتل مصري ينتمي إلى الأكثرية الساحقة من الشعب، سواء في رتبته جندياً، أو في منبته فلاحاً، تنتهي الرواية وأبو الفضل يبشر بظهور الرفاعي :"سيظهر في الجهات الأربع الأصلية، ويسري إلى الكل، عندئذ سيمضون إليه، فواحد يحنو عليه، يضمه، وآخر برداء الحرب يظلله، وآخر بالصمت ينظر إلى وجهه، وآخر في الهجوم يفديه، وآخر قبل الاقتحام يستأذنه، وآخر بعد الجرح يلوذ بجانبه، وآخر يقول نأيت عنا زمناً طويلاً ولم نعتد منك البعد، فيقول أبو الفضل عندئذ: كان سَكَنه في العمر، وضريحه في قلبي.."[١١] هكذا إذن يتلابس الشكل بالمضمون؛ صحيح أن البناء

هنا دائري، ولكنه ليس البناء الدائري المغلق، بل البناء الدائري المتوالد الذي يشبه حركة الدوامات فوق سطح الماء وفي باطنه، فالدوامة تتولد من نقطة مركزية، لتنداح عنها دائرة صغيرة فدائرة أكبر وهكذا، ولقد بدأت الدائرة الأولى في الأيام الأولى لحرب ١٩٧٣، ثم امتدت لتشمل الحربين اللتين سبقاها، ثم اتسعت الدائرة في "النشور" لتشمل حياة الرفاعي وحياة شعبه، وليصبح الرفاعي باستشهاده ليس مقاتلاً قضى في ساحة الشرف، فحسب؛ بل رمزاً، وملاذاً، وأيلولة لآمال شعب.

-٤-

لأسلوب جمال الغيطاني سمات خاصة عرف بها منذ اشتهر روائياً بعد صدور "الزيني بركات"(١٩٧٢) وظل مخلصاً لهذه السمات في كل أعماله تقريباً ومن جملتها "الرفاعي"، ومن أبرز هذه السمات اتكاؤه على الجمل القصيرة، وهذا النوع من الجمل أقدر استحضاراً للعرض من الجمل الطويلة التي قد تناسب الوصف، كما أن الجمل القصيرة بالطريقة التي يقدمها الغيطاني أكثر نجاعة في رصد الحركات الخارجية التي تقوم -في الوقت نفسه- بكشف مزدوج؛ فهي تعرض الواقع الخارجي، كما أنها طريقة الراوي للولوج إلى العالم الداخلي للشخصيات، ومن ثم فإن الجمل القصيرة تعين على استحضار هذا التماهي بين العالمين البراني والجواني: "علا الموج حتى بدت القوارب وكأنها تسير فوق بعضها في بحر من ثلاث طبقات، ثم تتبادل الأوضاع، أعلى أسفل، جزّ على أسنانه، حوله جدران شاهقة من الماء، في لحظة تبدو السماء عالية، نائية جداً، لا يدركها بصر، ولا تلوح فيها نجوم، وفي لحظة تالية يعلو القارب، يشعر كل من فيه أنه معلق، لا جاذبية تشده، ولا ثقل يحفظ اتزانه.. قبض بشدة على عجلة القيادة.. علمه اقتحام الليل، والعبور إلى أرض كل ما فوقها معادٍ له ألا تهتز أعصابه من المفاجأة، لكن كثيراً ما تلفت نظره الظواهر العارضة. تستوقفه طويلاً عند استعادتها بعد انقضاء حدوثها"[١٢] ومع أن الوصف البراني يُفضي إلى العالم الداخلي في نهاية المطاف، فإن من

الممكن أن نفترض، بناء على ما لاحظناه في الاقتباس السابق، أن حجم الجملة يقصر حين تتعلق بحركة خارجية، ويطول حيث تُرصد حركة شعورية.

ومن جملة ما نلاحظه في الأداء اللغوي عند الغيطاني احتفاؤه بالجملة الفعلية، وبالفعل المضارع على وجه خاص، ومن المعروف أن صيغة المضارعة أقدر -من الناحية اللغوية الصرف- على استحضار دينامية الحدث، وأشد ايحاءً بحيوية الحدث واستمراره، ومن ثم فهي تلائم حقاً أسلوب العرض القادر أكثر من غيره من الأساليب الأخرى على استحضار أجواء القتال وأحداث الحرب: "يتجه إلى كابينة الطيار، يجلس في مقعد المساعد، يضع السماعتين فوق أذنية، سيقوم بمهمة الملاح، إنه يحفظ ملامح الطريق والمعالم الأرضية.. يهتز الجسم المعدني في ثباته، فوق الأرض يبدأ ظل المروحة الرئيسية في الدوران.. يجذب الطيار العصا القصيرة، تميل مقدمة الطائرة، إنها معلقة الآن،.تنتظم الحركة، تتسع المسافة بين الأرض والطائرة ،يتضاءل حجم المنشآت، يلمح رجلاً يلوح بيده، يرفع يده بتلقائية على الرغم من آن الآخر لن يلمح رده، تدور الطائرة ثم تستقر باتجاه الشرق"(١٣).

على أن الملاحظ أن للجملة الاسمية حضوراً كذلك، ولكنه حضور يَمثُل حيث الكلام عن الحدث الناجز لا الحدث الحاضر: "تلك اللحظة أصبحت الآن ماضياً، المكان الذي تشغله الطائرة يتغير، والفراغ ليس بواحد، المهم تسديد الضربة، كل شيء يفلت ويمرق، لكن يجب ألا يمر بالعالم صامتاً، كثيراً ما قال للعقيد علاء وللشهيد عصام أن القتال كأي شيء تتعهده وترعاه، كلما بذلت جهداً جنيت منه أكثر"(١٤).

إن جمال الغيطاني يتقن "فن اللغة" ويعرف أن في اللغة، طاقات لا يمكن تفجيرها إلا من خلال "الاستعمال الخاص" أي الاستعمال الذي يتوالد للحالة التي نقف إزاءها فحسب، إنه استعمال -ولا نقول "استخدام" -متفرد يتجلى فيه قصد الأديب فحسب ولكن يتجلى فيه- في الوقت نفسه- الوهج الإستاطيقي والقيمة السياقية للتعبير، وهي أمور ليست من

إمرة القصد ولا تقيدها حدوده، ولعل هذه المعادلة بين القصد من جهة، والقيمة الإستاطيقية للسياق من جهة أخرى تأخذ تجلياتها الواضحة في الأداء اللغوي القائم على العرض لا الوصف: "انفجارات، طائرات تروي الأرض بالرصاص، قذائف تزرع الهواء بالشظايا، ينفجر قرص الشمس، الهواء من لهب، كل ما في الكون يحارب، الصحراة كفن أبدي لا يبلى، صوت مصطفى متقطع كوجات اللاسلكي المرئية[١٥]، إن كلمة انفجارات تؤدي معناها منفردة في السياق العام دون حاجة إلى سياق جُمْلي خاص، ويلاحظ أن كلمة طائرات قد تقدمت على كلمتي الأرض والرصاص، فهي أي "الطائرات" كالسماء -بما لها من علو وشمول- التي تنزل مطراً مُرْوياً، لذلك تقدمت الكلمة لاستيعابها دلالات الكلمتين الأخريين. ولكن أي شمس هذه التي ينفجر قرصها؟ هل هي شمسنا أم هي شموس المعركة؟ إن تقدم كلمة "ينفجر" على المضاف والمضاف إليه يومئ بخصوصية التركيب اللغوي ويسبغ عليه من ثم وقعه وتأثيره، أما الهواء فيتحول إلى لهب؛ ولكن إدراك اللهب يحتاج إلى إحساس إنساني، فمن الذي يستشعر هذا الإحساس الشخصية أم أي شخص آخر؟ وهنا تتخذ الصورة وضعاً مطلقاً ينأى بها عن محدودية الوصف ويلج بها إلى آفاق العرض، وتستجمع الكلمات أقصى الدلالات التي يمكن للمخيلة أن تتصورها في جملة: "كل ما في الكون يحارب"، وإذ يضيف صوت الراوي -الذي لا يسمع في أسلوب العرض- عمقاً جديداً إلى معاني جدب الحياة بل انعدامها في الصحراء، أي صحراء، حين يجعلها كفناً للموت يتجدد أبداً، فإنه يفلح في إنجاز صورة فريدة لهذا التفاعل بل التلاحم الملحمي بين الإنسان والآلة في أكثر المواقف تجلياً بمثل هذا التلاحم وهو خضم المعركة وذلك حين يقول: "صوت مصطفى متقطع كموجات اللاسلكي المرئية" ولا شك في أن المعجم اللفظي لذاكرة الغيطاني قد أسعفه في حشد ألفاظ تتضافر فيها الدلالات الذاتية للمفردة مع القيم السياقية في عرض الموقف الحربي؛ ألفاظ من قبيل: طائرات -رصاص- قذائف- شظايا- ينفجر- لهب- يحارب- كفن أبدي- صوت متقطع-

الموجات اللاسلكية.

على أن الأمور لا تسير من ناحية أسلوب العرض على وتيرة واحدة في جميع أقسام الرواية، إذ لا يلبث السرد في القسم الموسوم بـ: "التكوين" أن يتخذ طابعاً تاريخياً بل إخبارياً في بعض المواضع، وربما جاز لنا أن نفترض هنا بأن المؤلف لم يعتمد في سرده في هذا القسم على تجربته المباشرة ومعايشته المباشرة لأجواء حرب ١٩٧٣، وهي الإطار الزمني الذي ينهض عليه القسم الأول الموسوم بـ "العد التنازلي" وفيه ساد أسلوب العرض كما أسلفنا... بل اعتمد على مصادر أخرى، ومما يجعلنا نميل إلى هذا الافتراض تجربة الغيطاني المعروفة في حرب أكتوبر وما كتبه عن شخصية إبراهيم الرفاعي بطل روايتنا موضع التناول في قصة قصيرة سبقت في ظهورها رواية "الرفاعي" وهي قصة "أجزاء من سيرة عبدالله القلعاوي" الصادرة ضمن مجموعة "حكايات الغريب"[١٦] وقد اعتمد الغيطاني فيها اعتماداً كبيراً على أسلوبي التحقيق الاستقصائي Investigative Report والتاريخ، ويتبين من خلال هذا الأسلوب أن الكاتب يعتمد حقاً على الشهادات والتقارير وسائر السجلات والوثائق حيث يتكئ بشكل أساسي على هذه المصادر في سرده لوقائع حياة البطل أثناء حرب الاستنزاف. على أن اللافت للنظر أن الغيطاني يلجأ إلى إيراد الأسماء المستعارة في القصة، في حين يورد الأسماء الصريحة في الرواية، والدلالة هنا غير خافية؛ فقد كتب القصة القصيرة في ظل عنوان له شروطه الموضوعية ومقتضياته التاريخية بل ومتطلباته المضمونية التي لا تخلو من تحديد، وهذا العنوان هو: من أدب الحرب، وقد بات واضحاً الآن أن هذا الأدب لابد أن يتماهى بالحدث التاريخي، وإذا كان العمل معاصراً أو شديد القرب من هذا الحدث فمن المحتمل أن تبرز الرؤية الصحفية، بل المعالجة التقريرية بشكل أو بآخر، من هنا -على ما يبدو- جاء استعمال الأسماء المستعارة أو الإشارة إلى الأسماء بحروفها الأولى (وربما كانت الحروف رموزاً للأسماء لا بداية لها) ومن هنا نفهم أيضاً أن العنوان الفرعي "من أدب الحرب" لم

يرد عبثاً أو لغرض دعائي أو تسويقي في مجموعة "حكايات الغريب"، فهو "تنويه مسبق" إن جاز القول، وللسبب نفسه -على ما يبدو- لم يرد هذا العنوان الفرعي على غلاف رواية "الرفاعي" لأن الكاتب كان يعرف أكثر من غيره أنه يقدم عملاً فنياً ضمن رؤى فنية وأدوات فنية، وإذا كان لهذا العمل أن ينسب إلى شيء آخر (وهذا محض افتراض) غير الفن الروائي، كأن ينسب إلى أدب الحرب فليقم بهذه النسبة غير المؤلف، وليوضع على غلاف المجموعة. ولعل إيراد الغيطاني للأسماء الحقيقية في روايته "الفنية" نابع من ثقته بفنية هذا العمل، وهي ثقة في محلها ما دامت قائمة على أساس منهج سليم في الإبداع الأدبي يعول -في الحكم على العمل الروائي- على شروطه الفنية بصرف النظر عن مصادر مادته الموضوعية ومدى تطابقها مع الوقائع الخارجية.

وكما أشرنا أنفاً فإن الحكم الموضوعي على لغة السرد في هذه الرواية يتطلب أن نشير إلى أن لغتها تفقد جزءاً مهماً من سمة العرض بعد القسم الأول "العد التنازلي" بل إن بعض المقاطع يكاد يتردى إلى مهاوي التناول الصحفي: "وفي نهاية هذه الاجتماعات قال ضابط كبير برتبة لواء رداً على تساؤل حول من يقوم بهذه المهمة، إنه يعرف ضابطاً شجاعاً يلح عليه منذ أيام للقيام بعمل فدائي ضد العدو المتقدم على المحاور في سيناء، أبلى بلاء حسناً في حرب اليمن، وحصل على ترقيتين استثنائيتين، ويحمل وسام النجمة العسكرية، واسمه معروف لكافة وحدات الصاعقة، إذ إنه من جيل المعلمين الأوائل بها، وهو ضابط شجاع، جسور، قلبه جامد، تساءل أحد الضباط، من تقصد يا سيدي؟ فقال: العقيد أركان حرب إبراهيم الرفاعي، عندئذٍ أومأ الضباط المجتمعون، وقالوا، بلى، لقد سمعنا عنه، فقال الضابط، وفي هذه الأيام لا أرى أحداً أحسن منه ولا أبدّى أحداً عليه، ولا أثق إلا به، ثم إنها فرصتي لأتخلص من إلحاحه، وأدفع عني إزعاجه"(١٧).

يكشف الاقتباس السابق عن أكثر من شاهد للأداء الصحفي؛ فهناك مثلاً صيغة التعمية في تحديد هوية الشخصية (حتى لو كانت شخصية ثانوية أو جاهزة) كما في قول

الكاتب: "وقال ضابط كبير برتبة لواء. "فهذه طريقة لا تنسجم والأداء الفني القائم على التشخيص وتحليل الموقف، وهناك صيغة الإجمال التي تعوزها الدقة والموضوعية في تحديد قائل جملة الحوار، كما في وقوله: "عندئذ أومأ الضباط المجتمعون، وقالوا، بلى، لقد سمعنا عنه" إن الشخصيات في الرواية مهما كانت عابرة لا تتصرف مثل فرقة المرددين (الكورس) فيقومون جميعاً بالحركة نفسها (الإيماء) وينطقون الكلمة ذاتها (بلى)، إضافة إلى هذا فإن الاقتباس لا يخلو من بعض التعبيرات ذات الصبغة الدارجة مثل قول الكاتب: "لا أبدّي أحداً عليه" والاعتراض هنا ليس على الدارجة في ذاتها إذا ما اتخذها الكاتب نسقاً حوارياً مستقراً في عمله، لكن الاعتراض يأتي من الازدواجية في الحوار بين الدارجة والفصحى فيما لا تستوجبه الحاجة الفنية(١٨)، وهي -في هذه الحال- أقرب إلى الفوضى في لغة الحوار منها إلى أي شيء آخر.

الهوامش

(١) انظر: جورج لوكاتش، **الروايةالتاريخية**، وزارة الثقافة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.

(٢) سامية أحمد، **عندمايكتبالروائيالتاريخ**، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثاني، ١٩٨٢، ص٦٨.

(٣) انظر: جورج لوكاتش، **دراساتفيالواقعيةالأوروبية**، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة د. عبدالغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص٣١.

(٤) جمال الغيطاني،**الرفاعي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب (روايات مختارة)، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٢٠.

(٥)**الرفاعي**، ص١٢٤-١٢٥.

(٦)**الرفاعي**، ص١٢٦.

(٧) انظر: الدكتور صلاح فضل: **نجيبمحفوظ-أسئلةالتكوين**، مجلة إبداع، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٤، ص٣٧-٣٨.

(٨) انظر: جمال الغيطاني، **الزيني بركات**، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٧.

(٩)**الرفاعي**، ص٤٢-٤٣.

(١٠)**الرفاعي**، ص٥٣-٥٤.

(١١)**الرفاعي**، ص١٤٠-١٤١ والملاحظ هنا أن المؤلف لم يضع رقماً للصفحة الأخيرة المفترض أنها تحمل الرقم ١٤١ بل ترك الصفحة دون رقم.

(١٢) **الرفاعي**، ص٢٧.

(١٣) **الرفاعي**، ص١٨-١٩.

(١٤) المصدر السابق، ص٢٠.

(١٥) **الرفاعي**، ص١١٥.

(١٦) انظر: جمال الغيطاني، **حكايات الغريب**، نشر "مجلة الإذاعة والتليفزيون"، أكتوبر ١٩٧٦. وقد أهدى الغيطاني هذه المجموعة إلى "الشهيد إبراهيم الرفاعي" وصدَّر المجموعة بالقصة المشار إليها (ص٦-٢٨).

(١٧) **الرفاعي**، ص٧١.

(١٨) تظهر هذه الازدواجية في كثير من مواضع الرواية، انظر الصفحات: ١٢، ١٣، ٥٠، ٥٣، ٩٧، ١٠١، ١٠٣.. الخ.

القسم الثاني

المقالات

الجدران*

محمد الحديدي

يضعنا عنوان رواية محمد الحديدي منذ البداية أمام مشكلة رئيسية في قضية الحرية: الجدران؛ فالبطل يبحث عنها بمستواها المادي الذي يحميه من عيون الآخرين وهو، في الوقت نفسه، يهرب من الجدران التي أقامها المجتمع حوله وقيده داخلها وجعل من حريته الاجتماعية مهزلة فحسب؛ فللجدران هنا دلالة مزدوجة متضادة: دلالة الحماية أو ممارسة الحرية بعيداً عن العيون المتطفلة، ودلالة القيد والمصادرة، عندما يُنظر إليها كحواجز اجتماعية تجعل من بيئة الفرد التي يعيش فيها سجناً له.

وحتى يبرز المؤلف حقيقة هذا النوع من العلاقة بين الفرد ومجتمعه، جاءت الرواية بصوت الراوي المتكلم؛ فالفرد هنا (البطل) هو الذي يعرض قضيته ضمن أحداث تتشكل أمامنا من وجهة نظره. وتشعرنا هذه الأحداث بعالمين العلاقة بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر، وكل منهما يريد إخضاع الآخر. والعالمان هنا الفرد والمجتمع. والفرد يعرض لنا تجربته من خلال ضمير المتكلم، في حين ظل المجتمع قوة علوية مجهولة لا تكشف عن نفسها إلا بمقدار تأثيرها في البطل، الفرد. والمؤلف يتعمد عدم تسمية بطله متوخياً، على ما يبدو، إضافة دلالة شامله على بطله المثقف وعلاقته بمجتمعه.

وتقوم الرواية في الأساس، على ثلاثة مسارات رئيسية، تغذيها بعض الروافد الجانبية فتعمق الرؤية، وتحافظ على عنصر التشويق.

وهذه المسارات الثلاثة هي: علاقة البطل بمس ليلى أمينة مكتبة النادي، ومحاولة الاثنين العثور على جدران تجمعهما في خلوة يسعيان إليها معاً، وتحميهما من عيون المتطفلين. وقد استقطبت هذه ا لمحاولة الجزء الأكبر من الرواية. وهناك مسار ثان

* سلسلة كتابات معاصرة، القاهرة، ١٩٧٢.

يتمثل في علاقة البطل بعمله، وهي تتخذ ثلاثة اتجاهات: علاقته برؤسائه، وعلاقته بزملائه، ثم علاقته بمرءوسيه. أما المسار الثالث فيتعرض لوضع البطل في بيئته الخاصة مع أسرته وجيرانه.

ولا يعني تعددالمسارات أن الرواية تعاني من انفصام؛ فالأحداث كلها تسير معاً بصورة متضافرة لتلتقى في مصب يشير إلى رؤية متماسكة لقضية واحدة: وضع الفرد في المجتمع، ومدى الحرية التي ينبغي له أن يقف عنده. والرواية، من واقع تجربة البطل تطرح ثلاث حقائق رئيسية تتصل بقضية الحرية الاجتماعية.

الحقيقة الأولى أنه لا وجود لحرية مطلقة وبخاصة على المستوى الاجتماعي. فحتى تحقق الجماعة أكبر قدر مستطاع من الاستقرار لا بد لكل فرد أن يتنازل عن جزء من حريته. وكثيراً ما يدور جدل كبير حول حجم هذا الجزء أو طبيعته، وأحياناً يتطور الجدل إلى صراع. على أنه يمكن الحكم بأن المجتمع كلما كان تقليدياً طمع في المزيد من حرية الفرد الواحد لحساب مواضعاته المتراكمة.

والحقيقة الثانية نتيجة طبيعية للحقيقة الأولى: وهي أنه ما دامت حرية الفرد مقيدة فأنه يتحتم عليه أن يسلم بنتائج هذا التقييد، وكل محاولة للتملص منه أو التحدي له ستقابل بالرفض والاستنكار أو القمع المباشر.

أما الحقيقة الثالثة فهى، تبعاً لما سبق وبحكم طبيعة العلاقة بين الفرد والمجتمع، أن الفرد قد يفلح في حجب تأثيره عن الآخرين، ولكنه لا يستطيع أن يحول دون تأثير الآخرين عليه.

تبتدئ الرواية بسفر زوجة البطل، وولديها إلى المصيف قبل الموعد المعتاد ليتسنى لها أن تكون في رعاية والدتها قبل وضعها الوشيك. وبسفر الزوجة وامولدين يستعيد البطل قدراً من حريته. لقد تحرر الآن من مضايقات الأولاد ومن مطاردة الشعور بالمسئولية التي يمليها عليه وضعه رباً لأسرة. كما أصبح بوسعه من الناحية العملية أن يستقبل من يشاء من الناس في بيته. ولكنه من الناحية الأخلاقية والاجتماعية ليس حراً في هذا الأمر.

وانطلاقاً من هذا المعنى تبتدئ أزمته مع الآخرين. لقد وضع نصب عينيه مبدأ مؤداه أنه ما دام لا يملي على أحد من الناس رأياً أو تصرفاً فليس من حق أحد أن يملى عليه أمراً من هذا. ولكن سير الأحداث يثبت عجز البطل عن تحقيق هذا المبدأ، لأن طبيعة العلاقات السائدة تفرض على الفرد نمطاً معيناً من السلوك لا يجوز أن يتخطاه وإلا دفع الثمن غالياً. يقول عبدالرحمن بدوي: «ليس ثمة ذات معطاة وحدها. بل كل ذات تتطلب بطبعها الآخر الذي تعايشه وتسكن معه. وهذا الغير يستولي على وجود الذات بما يفرضه عليها من أحوال وأوضاع. حتى لينتهي الأمر إلى أن تذوب الذات في الغير أو في الناس. ولا تفكر الذات إلا كما يفكر الناس ولا تفعل إلا كما يفعل الناس، ولا تشعر إلا كما يشعر الناس. وهذا يفضي إلى ما يدعوه هيدجر بـ "السقوط". والسقوط ضروري لأنه لا وسيلة للفعل إلا في إطار الوجود مع الناس".

ومؤدى رؤية هيدجر أن الإنسان لا يستطيع أن يتخلص من السقوط الوجودى إلا متى وقع في سقوط من نوع آخر، سقوط اجتماعي. وهذا ما يجسده لنا المسار الأول في الرواية، أو علاقة البطل بمس ليلى.

يتعرف البطل إلى مس ليلى من خلال تردده على مكتبه النادي التي تعمل فيها. وكان في السابق قد حاول أن يجتذبها إلى نوع من الحوار معه دون أن يفلح. أما في هذه الأيام التي تحرر فيها من أعباء الزوجة والولدين فقد وافته جرأة غير عادية لاقتحام عالمها الذي لم يجرؤ أحد من رواد المكتبة أو أعضاء النادي على مجرد التفكير فيه، لأن مس ليلى كما يقول عضو النادي العجوز وصديق البطل: "فوق البشر، وليست امرأة، هي معنى، هي قيمة، إنها تمثل الحياة بما فيها من جمال.. أنا لم أبدأك بالحديث إلا لإنني قد أعجبني منك أن تقدم على ما يخشى غيرك حتى مجرد أن تحدثه نفسه به.. حاولها البعض، وحلم بها البعض، والباقون أكثر غفلة من أن يفكروا". وواضح من هذا الكلام أن لهذه الشخصية (وهي نصف أوروبية) دلالة رمزية تشير إلى الحرية الاجتماعية بمعناها المعاصر وموقف الناس أمامها.

على أن هذه "القيمة" تتجاوب مع البطل، وتخرج معه، بل تبدى استعدادها لأن تذهب معه إلى أي خلوة. وفي سعيهما وراء الجدران تبتدئ رحلتهما مع المتاعب؛ فعندما يذهبان لتناول العشاء في أحد المطاعم النائية يتصادف أن تكون امرأة من جيرانه تحتل إحدى المناضد المجاورة. وفي لقاء آخر بينهما ينتهى بهما المطاف في جبل المقطم، فيعترضهما خفير ثم يطاردهما أحد أمناء الشرطة. وعندما تضيق بهما السبل يصممان على الذهاب إلى بيتها، ولكن حارس العمارة يعترضه فيضطر إلى الانسحاب بعد أن يتظاهر بأنه أخطأ في العنوان. عند هذا المدى، وفي لقاء آخر، يفكران في اللجوء إلى أحد الفنادق. وهناك في الفندق يطلب إليه المدير مغادرة المكان بعد أن يكتشف وجود سيدة في غرفته، ويدور بين البطل والمدير نقاش ذو مغزى يشرح فيه كل منهما وجهة نظره؛ فالبطل هنا يمثل "ذاتاً فردة ترفض السقوط في محيط الأغيار بانضوائها تحت مظلة المنطق"، في حين يمثل مدير الفندق المجتمع بقيوده ومنطقه الذي لا يدحض بسهولة: "انظر سيادتك، سوف ألخص لك ما يدور الآن في ذهنك وما سمعته ممن سبقوك، وذلك توفيراً لوقتى، بل وقتك أيضاً.. وجهة نظرك أنك تستأجر هذه الغرفة الآن، بذلك فإن لك الحق في أن تستقبل زوارك فيها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فما مصلحتنا في مضايقتك ولماذا لا نتركك تنعم بوقتك طالما أن الباب مغلق والذي يحدث في الداخل لا يراه أحد في الخارج وما الفرق بين حالتك وحالة رجل وزوجته ينزلان الفندق.. أليس هذا هو ما تريد أن تقوله؟

- نعم..

- الإجابة غاية في البساطة يا سعادة البيه.. هذا فندق معد لكي يكون فندقاً فقط! ولا بد أن تكون له سمعة، هذه وجهة نظرنا نحن، ولو تركنا كل شخص يفعل ما تفعله الآن فلن تأتي إلى هنا إلا مثل هذه الحالات، ويمتنع الزبائن العاديون، ويتحول من فندق إلى شيء مختلف تماماً، وبمضي الوقت يكتشف النزلاء أنه لا داعي لأن يبحثوا عن النساء خارج الفندق؛ فالمحترفات سيجدن أنه من الأفضل لجميع الأطراف أن يحضرن مبكرات لينتظرن الزبائن وهكذا.. أما زلت تريد أن تسمع بقية المحاضرة؟..

- لا أظن أن هذه هي النهاية الحتمية. كان أحدأصدقائي في أوروبا منذ عهد قريب، وحكى لي أنه نزل في فندق وسأل مرافقه عما إذاكان يمكنه أن يصطحب سيدة إلى غرفته فضحك، فلما سأله عن سبب ضحكه قال إنه يسأل سؤالاً مضحكاً، فما دامت هذه غرفته فهو حر يفعل بها ما يشاء...".

ويكتسب هذا الحوار أهمية خاصة حين نأخذ بعين الاعتبار الطريقة التي سيق بها، فهو حوار من طرف واحد، والمدير -إذاً جاز القول- هو الذي ألقى الدفاع المرتقب ثم قاد الهجوم المضاد. وهذا يشير إلى ضعف الفرد أمام القوة العلوية الجامحة لما تواضع عليه المجتمع سواء من حيث المنطق النظري أو من حيث الواقع العلمي. فمن الناحية الأولى لم يجد البطل ما يدافع به عن نفسه سوى التذكير بأنهم في المجتمعات الأوروبية يبيحون ما تمنعه إدارة الفندق، وهي حجة متهافتة على أقل تقدير، ومن الناحية الأخرى فقد اضطر البطل وصديقته إلى الانسحاب دون أن يحققا ما جاءا من أجله.

وأخيراً يضطر البطل إلى اللجوء إلى بيته، فيكتشف الجيران أمر الزائرة. وفي اليوم التالي يأتي إليه جاره يؤنبه، بل إن الأمر يتسرب إلى حماته التي تخفي الخبر عن ابنتها حرصاً على استقرارها.

والمسار الثاني الذي تختطه الأحداث هو علاقة البطل بأسرته وجيرانه. وهي علاقة تتصل اتصالاً مباشراً بقصته مع مس ليلى سواء من ناحية الفكرة الرئيسية التي تسيطر على العمل، أو من ناحية التأثير المباشر بينهما.

ويمكن الدخول إلى هذا المسار من خلال عدة مواقف؛ ففي الليلة التي تغادر فيها الزوجة المنزل، يشعر البطل بملل شديد فيجلس في الشرفة بملابسة الداخلية بسبب الحر، ويدير جهاز ترانزستور صغيراً ويأخذ في الاستماع إلى الموسيقى، ويسبب ذلك إزعاجاً لابني جاره اللذين كانا يستذكران دروسهما في الشرفة المقابلة، فيدخل البطل في نقاش ساخن مع الأب. وعندما يقول البطل إنه حر في لبس ما يريد والاستماع كيفما يشاء، يرد عليه الجار بأن الحرية ليس معناها مضايقة الآخرين، فيذكره البطل بالضجة التي أحدثها شجار ابنتيه ذات يوم وأنه تضايق -أي البطل- من ذلك الشجار في حينه، فيرد الجار

بأنهما كانا يتحدثان في أمر طبيعي، فيقول البطل إن تقدير ذلك يعود إليه هو. وهنا يسأله الجار عما إذا لا يرى معه أن مسألة النغمات التي يبثها جهاز الراديو متروكة هي الآخرى لتقدير كل إنسان..

وما يهمنا في هذا النقاش كونه يوضح الحقيقة الأولى من الحقائق الثلاث حول الحرية التي يطرحها هذا العمل، وهي أن الحرية المطلقة لا وجود لها ما دام الفرد يعيش في مجتمع يعيش فيه آخرون. ويظل تقدير مدى الحرية أمراً نسبياً. إن حرية الجار قيد على البطل، كذلك فإن حرية البطل قيد على الجار.

وهذه الحادثة متصلة بالفكرة العامة في الرواية وهي الحرية الاجتماعية وحدودها، كما أن لها صلة مباشرة ببناء الأحداث؛ فزوجة هذا الجار هي التي تتطوع بإبلاغ نبأ زيارة مس ليلى إلى حماة البطل. بل إن هذه الزوجة هي التي تتسبب في تشويه صورته، فتدعي أيضاً بأنه يجلس في شرفته في أوضاع فاضحة.

ويدخل ضمن هذا المسار علاقات البطل بوالده وزوجته وأبنائه. وكل هذه الأطراف تؤلف قيوداً على حريته. فالزوجة تملي عليه نمطاً معيناً من الحياة حتى وهي بعيدة عنه، فتحدد له سلفاً مأكله وملبسه وأماكن ارتياده. أما والده فهو يطارده بالتليفون والرسائل طالباً منه أداء مهمات معينه تخصه. أما أولاده فهم يكبلونه معنوياً ومادياً أيضاً. وقد عبر المؤلف عن هذين النوعين من القيود بحادثة بسيطة لا يخفي مغزاها:

"وقد تعلم أولادي لعبة جديدة كثيراً ما يشركونني فيها، يستخدمون فيها حبلاً طويلاً متعدد الأطراف، يقصد به أن نفترق في اتجاهات متعددة، وكل منا يمسك بطرف من هذه اللعبة لكي لا يفقد الآخرين أو يفقدهم هو. وفي آخر مرة لعبنا فيها هذه اللعبة غافلوني ووجدت نفسي في النهاية موثقاً بالحبال، ولما حاولت أن اتحرك كدت أسقط واكتشفت أنني عاجز تماماً عن الحركة. وكانت ابنتي الصغرى، وهي التي ولدت أخيراً، ترقبنا من بين ذراعي أمها. لم يبد عليها أنها فهمت شيئاً مما نفعله، ولكنها ضحكت فاجتذبت انتباهنا جميعاً، وخيل إلي في هذا اليوم أن ضحكتها تشبه ضحكة السخرية".

ومما يزيد من إحكام طوق هذا القيد أن المولدة الجديدة أنثى، بما تعنيه الابنة، في البيئة الشرقية، من مسئوليات كبرى للوالد.

والمسار الثالث في الأحداث هو علاقة البطل بمن يعمل بينهم، وهي العلاقة التي تتخذ، كما أشرنا ثلاثة اتجاهات، علاقته برؤسائه، وعلاقته بزملائه، ثم علاقته بمرءوسيه. وفي كل خط من هذه العلاقات تبرز الحرية محوراً أساسياً يحدد -الخط- طبيعتها وآثارها.

وتمثل علاقة البطل برئيسه أكثر هذه العلاقات خصوبة وأشدها تجسيداً لمفهوم البطل للحرية والواجب؛ فالمدير العام يعقد اجتماعاته مع مديري الأقسام خارج أوقات العمل الرسمي لا لمجرد لمتابعة العمل في الشركة بل هروباً من أوضاع عائلية في بيته. وكان الجميع يلاحظون ذلك ويغضون الطرف عنه خوفاً وتزلفاً. ولكن البطل، بموقفه الوجودي، يتخذ من تصرف المدير موقفاً مختلفاً عن زملائه. فلم يعد يهتم بإخفاء ازدرائه لأسلوب مديره في العمل. وصار يتجاهل تعليماته بحضور الاجتماعات، أو بتنفيذ هذه المهمة أو تلك إلى أن كان حادث السفر إلى الإسكندرية. الذي يمثل قمة التأزم بين الرجلين؛ فقد شُرخت "الغلاية" التابعة للشركة وهي ما تزال في ميناء الاسكندرية. فقرر المدير تشكيل لجنة للتحقيق برئاسته هو، على أن تسافر هذه اللجنة إلى الإسكندرية في القطار صباح اليوم التالي. وقبل البطل على مضض السفر مع اللجنة. وكان حتى بلوغ القطار منتصف الرحلة يشعر بالملل والاشمئزاز لعدم اقتناعه بجدوى ما يمكن أن يقدمه (كمدير للعاملين) في هذه المهمة. فقد كان الأمر، من وجهة نظره، يحتاج إلى لجنة فنية متخصصة لا لمديرين الهدف الأكبر من ذهابهم مقابلة أسرهم في المصيف. وفي محطة طنطا توقف القطار قليلاً، فنزلت اللجنة ووقف أفرادها على الرصيف، وشغل البطل بحديث جانبي مع أحد موظفي المحطة حول برامج مواعيد القطارات. وأثناء حديثه واصل القطار سيره دون أن يتنبه إلى ذلك. و لكنه بدل ان يستقل القطار التالي ويلتحق باللجنة، استقل آخر وعاد إلى القاهرة.

إن هذه الحادثة تبرز عدداً من العناصر الوجودية في شخصية البطل، منها حالة السأم التي انتابته عندما وجد نفسه يقوم بعمل لا يؤمن به؛ فتحقيق الذات عند الوجوديين لا

يتم إلا بالعمل الخلاق وليس بالواجب الروتيني، ومنها أيضاً عنصر الواجب أو المسئولية، وأداء الواجب أو المسئولية ينبغي أن يقترن عندالوجوديين بعنصر الاختيار أو الإرادة. أضف إلى هذا أن الحادثة تؤكد إحدى الحقائق الرئيسية المتعلقة بالحرية التي تثيرها الرواية، وهي أن الإنسان قد يفلح في حجب تأثيره عن الآخرين، ولكنه ما دام يعيش بينهم، لا يستطيع أن يمنع تأثيرهم عليه، وهكذا كان من نتيجة الحادث أن أحيل البطل إلى لجنة تحقيق انتهت إلى التوصية بنقله إلى فرع الشركة في أسيوط.

أما علاقة البطل بزملائه فهي تنبع أيضاً من المعادلة الأساسية في الرواية: الحرية والقيود. إن العلاقة الوحيدة التي قامت بين البطل وبين أحد زملائه في العمل على قدر من الود والاحترام المتبادل هي العلاقة التي ربطته بصنوه في المنصب مدير الشئون القانونية. وتنطوي هذه العلاقة على مغزى ذي دلالة مزدوجة؛ فهي تشير إلى سعي البطل لعلاقات تقوم على المساواة. ولعل هذا من الأسباب الرئيسية في نفوره من مديره الذي يمثل السلطة مقرونة بالتسلط. ثم إن هذه العلاقة، من جهة أخرى، توحي بأن البطل لا يريد أن يقطع صلاته تماماً بالقانون، فهو ليس خصماً له -من حيث هو قانون- ولكنه خصم لمن يتخذ منه أداة للتسلط لا أداة لحفظ الحقوق كما هو الشأن عند صديقه مدير الشئون القانونية.

وعلاقة البطل بمرءوسيه متأثرة أيضاً بمناخ الفكرة الأساية في الرواية. فقد جاءه عامل من الشركة وطلب إليه أن يوافق على نقله إلى الاسكندرية. فسأله البطل عن أحوال أسرته، وفهم منه أنه يعيل أربع شقيقات سيتأثر وضعهن بالتأكيد في حال الاستجابة لرغبة شقيقهن. عند ذلك يؤشر البطل على الطلب موعزاً بحفظه. وموقف البطل في عدم موافقته على طلب النقل يضيف بعداً آخر لفهمه للحرية؛ فمن كان لا يريد من الآخرين أن يؤثروا عليه سلباً، فينبغي عليه إذن أن يمنع تأثيره السلبي -إن أمكن- عن الآخرين. لقد شعر بنوع من الإحساس والمسؤولية تجاه شقيقات العامل مقروناً بالحزن، ولكنه حزن غير شخصي، حزن وجودى. يقول لمديره معللاً موقفه من مسألة نقل العامل: "ليس في الأمر ما يحير.. الإنسان يعيش في حزن، حزن عميق، لأنه في كل ما يفعل يدمغ البشرية كلها،

يصم العالم كله بصفاته. إنه يحس أنه يحمل عبء الكون كله على كتفيه. هذا الشعور يعرفه القادة في الحرب.. لأن القرار الذي يتخذه القائد تتوقف عليه أوراح الكثيرين، ولذلك فإن القادة يعيشون دائماً في حالة حزن".

وقد أثرى المؤلف المسارات الرئيسية في الرواية بعدد من الروافد الجانبية التي تزيد من تجسيم الفكرة الرئيسية في الرواية وتساعد على إبراز أزمة البطل. لقد بلغت هذه الأزمة مستوى أضحت فيه علاقة البطل بالآخر -إنساناً كان أو شيئاً- نوعاً من القيد. وقد تكلمنا عن الآخر الانسان. أما الآخر "الشيء" فلعل أبرز الأمثلة عليه هي لوازم العصر التي استحدثها الإنسان لتسهيل حياته، فجعلته بمرور الوقت تابعاً لها، تحدد سلوكه وعاداته، وتتحكم في مزاجه. فالقراءة والتليفون، والتزانزستور والتليفزيون، والمكتب، والسيارة.. إلخ، كلها أشياء تردد ذكرها، وكل دلالاتها تتجه، بشكل مباشر أو غير مباشر، نحو أزمة البطل، وكانت تضيف إليها أبعاداً مضطردة.

ومعظم المواقف الصغيرة تعزز من تكامل العمل، وتوسع من آفاق الفكرة الرئيسية؛ فعندما كان البطل في المكتبة مع مس ليلى، خلال اللقاءات الأولى، يقوم بترجمة إحدى قصائده إليها، كان عنوان القصيدة «حب الحرية» وعندما يذهب إلى السينما لمشاهدة أحد الأفلام يكون اسم الفيلم «ثمن الحرية» ثم هناك حادثة الكلبين وصديقه العجوز. فقد جاءت هذه الحادثة عقب إخفاق البطل في الصعود إلى شقة مس ليلى بسبب تدخل حارس العمارة وعندما هم بركوب سيارته برز له صدفه صديقه العجوز عضو النادي، ودعاه هذا إلى بيته، وفي حديقة المنزل التف حولهما كلب وكلبة، فما كان من البطل إلا أن قذف باتجاههما بحمامتين مشويتين كان البطل قد أعدهما خصيصاً لعشائه مع مس ليلى. أما بقية المشهد فيصفه المؤلف بقوله: "وحانت مني التفافة ثانية إلى الحديقة، فرأيت الكلبة تجري والذكر يعدو خلفها، ثم توقفا وبدأا يتداعبان، وما لبثا أن اختفيا عن الأنظار".

وواضح من "توقيت" هذه الحادثة دلالتها الفنية: إن البطل كان في تلك الساعة مأزوماً من وضعين؛ وضعه في عمله الذي هو مصدر رزقه، ووضعه مع مس ليلى، حيث أحبطت

مساعيه كافة للاختلاء بها بسبب المضايقات التي تعرض لها. فكأن هذه الحادثة تجسم المفارقة الصارخة بين الإنسان والحيوان من زاوية الحرية وزاوية كسب القوت.

إن بناء "الجدران" محكم، وضمن ضوابط هندسية من الصعب اختراقها، بنائياً، ولكن من الصعب كذلك إخفاء صنعتها، وهي صنعة صدرت عن تصورات جرى تصميمها، في كثير من الأحيان، بشكل مسبق.

المستحيل*
مصطفى محمود

تجسد أزمة حلمي ظاهرة الاغتراب الاجتماعي التي تنشأ حينما يعاني الفرد من فقدان دوره في ما يتعلق بمصيره لحساب آخرين فرضتهم أغلال المواضعات الاجتماعية. إذ من الضروري لنمو شخصية الفرد أن يحصل على الفرص التي تسمح له بالإسهام في فعاليات منتجة هادفة فيها دعم للنفس أو الذات، وإن تُيسر له الإمكانات التي تمنحه المجال لتجسيد ذاته والتعبير عن شخصيته.

لقد ظل والد حلمي (في حياته وبعد أن مات) يتولى أمور حياة ابنه الشخصية، المهمة منها كاختيار التخصص الذي يدرسه في الجامعة أو الزوجة التي سيبنى بها، وغير المهمة كاختيار السكن وقطع الإثاث ونوع الأصحاب وما إلى ذلك: "خمس وعشرين عاماً [كذا] مرت من عمري كأنها لا شيء.. سنة بعد سنة وأنا أغوص في أرض رخوة من الأوامر والواجبات.. الواجب.. الأصول.. تقاليد العائلة تحتم... مركز والدك لا يسمح".

وتبتدئ أحداث الرواية بالتحول الجديد الذي يطرأ على حياة البطل. ولكن هل جاء هذا التحول دون إرهاص فني وشعوري يبرره؟

بعيداً عن الخط الطولي لتسلسل الأحداث نستطيع القول إن الرحلة التي قام بها الراوي في أعماق بطله خلال الصفحات الأولى وعرض فيها الطغيان الكابوسي للماضي على الحاضر، تعطي مؤشراً لتحول ما، وتهيئ القارئ، من خلال تصوير الثورة المضطرمة في أعماق البطل إلى تحول في حياة حلمي، وأن ثمة رد فعل عاصفاً وشيك الوقوع على هذا الواقع: "شهوة ملحة في أن أبسط اجنحتي التي كانت مضمومة طوال هذه السنين.. وأحلق بها كالطائر..

" وتدفقت أيامي كلها.. تطالب بحقها في أن تعيش من جديد.. طفولتي.. صباي ...شبابي..

---

* دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

.. ولكني أحسست أني تغيرت وأصبحت شخصاً آخر غير حلمي القديم.. عرفت لذة التمرد.".

على أن هذا "التمرد" لم يخل من عنصر المفاجأة التي تنشأ من صعوبة الربط بين المغزى والأحداث في القصص "الجوانية"؛ فالتهيئة التي مهد بها المؤلف للمرحلة الجديدة التي كانت على وشك أن تبدأ في حياة بطله، لم تسلمنا بصورة عفوية إلى لحظة الولوج إلى تلك المرحلة، بل ابتدأت تلك اللحظة عن طريق قطع السياق السردي بصورة مفاجئة وفي ذلك يقول يحيى حقي: "فنحن نظل نحلق في أجواء روحية صفحات متتالية، ثم إذا بها في وسط السطر تهبط فجأة -ودون تمهيد- إلى دنيا الحوادث فيضيع علينا السبب ومنطق الترابط والتسلسل ونحس بأن سيادتنا تعبر طريقاً مليئاً بالحفر والمطبات". ولكن عند هذه النقطة يتشعب الحدث الروائي في ثلاثة مسارات يسندها ويغذيها عدد من الروافد الجانبية.

وأول هذه المسارات علاقة البطل مع المحامية فاطمة، وهي علاقة حاول من خلالها أن يخرج من تجربة السأم عن طريق حب الجسد، ولكن الأستاذة فاطمة لم تخرج حلمي من دوامته. إنها باختصار مدمنة رجال وليال حمراء ساقتها بالضرورة إلى حقن (المورفين)، لا تملك ما تعطيه غير الجسد، وعندما التقت بحلمي كان ما يزال رابضاً بين أسوار اللذة الحسية كتعبير مؤقت عن التمرد .ويرى غالي شكري أن تجربة البطل معها هي تجربة الملل مع مأساة المجتمع الذي يفرغ قلب امرأة من كل قطرة حب، بينما يشحن كل خلية في جسدها بملذات اللحظة العضوية العابرة.

وربما كانت محاولة حلمي للخروج من تجربة السأم عن طريق حب الجسد إرهاصاً لمحاولة مشابهة نجدها عند نجيب محفوظ. ففي رواية "الشحاذ" تبلغ الشخصية الملولة، عمر الحمزاوي، ذروة السأم فتلجأ للجنس دون أن يؤثر ذلك على جوهر الأزمة. وكما حاول حلمي أن يجد معنى حياته خلال ثلاث ليال متواصلة مع فاطمة مشحونة بالملذات الحسية، حاول عمر الحمزاوي أن يعثر على هذا المعنى في بحثه عن النشوة مع مارجريت ثم وردة. ولكن يجب ألا يخدعنا هذا التشابه الظاهري بين حلمي وعمر. فهناك -كما يقول

يوسف الشاروني- فرق دقيق بينهما دقة الشعرة؛ فحلمي عاش منذ طفولته أسير الواجب والأصول والتقاليد، فمحاولته إذن هي التمرد على ما صاغه له المجتمع من قوالب ليؤكد وجوده الذي يختاره بنفسه بمطلق حريته. أما عمر الحمزاوي فهو الذي حصل على زوجته بعد إصرار ومعركة تحدى بها تقاليد المجتمع وانتصر، وهو الذي كون ثروته لنفسه بنفسه، فهو إذن لم يرث عن أبيه لا حبه ولا ثروته ولا مبدأه، بل تكاد تكون مكونات شخصيته كلها تحديا لما يسود المجتمع من تقاليد ونظم، فهو يبدأ بداية مختلفة عن حلمي، لهذا فإن ملل حلمي رد فعل لظروف لم يخترها بحريته، فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى النفسي، أما ملل عمر فهو أقرب إلى المستوى الميتافيزيقي.

وسرعان ما يجاوز حلمي علاقة الحب الجسدي إلى علاقة من نوع آخر هي تجربة الحب الروحي الذي جمعه بناديه. وهذه التجربة تشكل التيار الثاني من التيارات الثلاثة التي يتفرع إليها المنطلق الرئيسي لأحداث الرواية.

يرى بردياتيف أن الحب الروحي أفضل الوسائل للتغلب على الاغتراب والانتصار على العزلة التي تصاحبه. فهو، أي الحب، يجعل الأنا في اتصالٍ مع الذات الأخرى. مع أنا أخرى يمكن أن تنعكس فيها انعكاساً صادقاً، وهذا هو الاتصال الروحي بين شخصية وأخرى.. ويرتبط تحقق الشخصية ارتباطاً وثيقاً بالحب، ذلك أن الحب يحيل الأنا إلى شخصية، والحب وحده هو الذي يستطيع أن يحقق الاندماج الكامل للأنا مع كائن آخر، هذا الاندماج الذي يعلو على العزلة.

وقد كانت نادية -حسب تعبير المؤلف- عصفوراً جميلاً سجيناً بين جدران أربعة من المستحيل لا يملك حريته ولا خبزه ولا جسمه.. وأحبت كل شيء، حتى الألم وجدت له مبرراً وعذراً.

وكان زواجها من صنع ظروف لا يد لها فيها، وكان زوجها، وهو أرمل أختها، لا يريد منها غير حقوقه الجسدية، وهكذا استمرت حياتهما قائمة على حاجة حسية من جانبه، وخضوع للمواضعات الاجتماعية من جانبها، فالتقى القهر الاجتماعي عند نادية بتجربة

السأم عند حلمي التي كانت أيضاً من ثمار هذا القهر. وقد خاض الاثنان جولة مشتركة ضد المستحيل انتهت بأن تمكنت نادية من تحقيق وجودها؛ فقد قادها الحب الروحي إلى نوع من التطهر؛ فتصالحت بذلك مع نفسها وزوجها وأهلها. أما حلمي فقد خرج من الجولة كما دخل إليها صفر اليدين.

ويروي التيار الثالث للأحداث المحاولة الثالثة لخروج البطل من تجربة السام وكان سعيه في هذه المرة خارج نطاق الحب، عن طريق العمل الموافق "للمزاج"؛ فقد ورث حلمي قطعة أرض زراية كبيرة في الصعيد. وكانت تدر عليه دخلاً يتناقص عاماً بعد عام. عندذاك ينصحه أحد الأصدقاء القدامى لوالده بأن يبيع أرضه ويستثمر حصيلة البيع في مجال المضاربة بالبورصة. ويسافر حلمي إلى الصعيد، ويكتشف أن كاتب العزبة هو السبب في تناقص ريع الأرض؛ فيعزله، ويعين مكانه شخصاً آخر، وفي اليوم التالي يعثر على الكاتب الجديد مقتولاً، ويفهم الجميع أن سلفه هو الذي دبر مصرعه، ويشعر حلمي بأنه شريك في هذه الجريمة بصورة مباشرة بسبب هذا الإرث الذي يكبله ويقيده، فيبيع الأرض، ويقطع صلته بالصعيد إلى الأبد.

والمهم في علاقة حلمي بالأرض هو نوع الإحساس الذي ظل يستشعره إزاءها. فهو مافتىء يشعر بأن أباه ما زال يحكمه من خلالها وأن هذه الأرض هي روح ذلك الوالد، وهي رغبته، وهي كلمة الواجب التي كان يطارده بها وهو صغير. وحين كان يعد حقائبه استعداداً للسفر إلى الصعيد، كان يحس أن أرضه هي التي تمتلكه، وليس هو الذي يملكها. ولعل هذ يذكر بما ذهب إليه لوكاتش حول علاقة الذات الإنسانية بالشيء الذي تمتلكه حين تغدو تابعاً له.

وربما كان أمراً غريباً بالقياس إلى ما عرف عن مصطفى محمود، أن تتفق رؤية المؤلف لسبيل التخلص من الاغتراب مع ما تدعو إليه الماركسية من ضرورة تحويل العمل إلى لعب؛ فاللاعب عند لوكاتش ما هو إلا تجسيد وتحقيق للإنسان الكامل أو الموجود

النوعي، وإذا كان الإنسان لا يكون إنساناً كاملاً إلا حيث يلعب ففي استطاعتنا ، انطلاقاً من هذه الفرضية، كما يقول محمود رجب، أن ندرك مجموع المضامين الحية، ونستطيع عن طريق هذا الشكل الجمالي، أن ننتزع تلك المضامين الحية من البراثن المميتة لميكانيزم التشيؤ.

وقد تحدث ماركس في كتابه "رأس المال" عن العمل الذي يحول بين الإنسان وبين أن يجد لذة ومتعة في اللعب بقواه الجسدية والعقلية، أي أن العمل بعد أن يقضي على حالة اغترابٍ عن العامل، يجب أن يكون لعباً.

وهكذا انتهت محاولة حلمي لاختراق جدار المستحيل إلى تحقيق قدر من الممكن؛ فرأيناه يرفض حياة الأعيان، ويتجه إلى عمل يوافق طبيعته فيفيد من تخصصه في الهندسة، ويفتتح ورشة مكيانيكية. ويقدم بذلك نموذجاً للإنسان الجدلي في مقابل الإنسان المغترب أو المتشيئ.

أنا حرة*

إحسان عبدالقدوس

تعالج رواية "أنا حرة" قضية الحرية الاجتماعية في البيئة المصرية خلال الثلاثينيات من القرن الماضي، وهي قضية مرتبطة بعناصر أخرى كالاختيار والمسئولية والقلق. وقد جاء ارتباط هذه العناصر في الحبكة الروائية وبصمات المؤلف واضحة عليه. فإحسان عبدالقدوس لم يترك الشخصيات وشأنها ليدعها من خلال واقعها وتجاربها وحوارها العفوي ترسم الصورة المقنعة لأبعادها، بل أقحم نفسه عليها، أحياناً بتعليق، وأحياناً بوصف تقريري لانفعالات الشخصية، يحدد المواقف ويرسم المصائر بصورة مسبقة.

ويعبر إحسان عن وجهة نظره في الحرية في السطور الأولى من الرواية؛ فيرى أن ليس هناك شيء أسمه الحرية، وأن أكثرنا حرية عبدللمبادئ التي يؤمن بها، وللغرض الذي يسعى إليه. إننا نطالب بالحرية لنضعها في خدمة أغراضنا.. وقبل أن تطالب بحريتك اسأل نفسك: لأي غرض ستهبها ؟.

هذه هي فكرة الرواية. وقد حاول إحسان أن يوظف الشخصيات والأحداث لإبرازها وتجسيدها. وربما ساعدنا وقوفنا عند بعض وقائع الرواية على اكتشاف مدى تأثير هذه الفكرة المسبقة في تطور الشخصية.

تعيش أمينة منذ ولادتها في كنف أسرة عمتها المكونة -بالإضافة إلى العمة- من زوج وابن. أما والداها فقد فرق بينهما الطلاق قبل أن ترى أمينة النور بشهور نتيجة لعبث الوالد وعجزه عن تحمل أية مسئولية تجاه حياته الزوجية. وقد تزوجت الأم من رجل آخر عقب طلاقها. أما والد أمينة فقد ظل وحيداً يمارس نوعاً من الحياة البوهيمية.

وكان لأمينة منذ مطلع حياتها أفكار وهموم أكبر من سنها، ولم يستطع ذكاؤها وجمالها ولا ثقتها بنفسها أن تخفف منها شيئاً. وكانت كل خطوة منها لا تنال رضى أسرتها

* دار القلم، بيروت، (د.ت).

يصاحبها إحساس بأنها ارتكبت جرماً. وكانت نظرتها إلى ما تواضع عليه الناس على أنه الأخلاق مصحوبة دائماً بتساؤلها عن السند الحقيقي وراء وراء أية قيمة أخلاقية. والأخلاق كما يقول عبدالرحمن بدوي: تقويم، أي حكم على شيء أو سلوك بمقياس معين. ولكن التقويم لا يكون إلا بالقياس إلى معيار عام، كأن تحكم على مسلك بأنه خير مثلاً قياساً إلى معيار عام، وهو ما يسمى بالمثل الأعلى لهذا المسلك. هذا المعيار موضوعي بالضرورة، أو ليس من صنع الذات الفردة، وإنما هو معيار خارج عنها وهي منسوبة إليه.

وقد كان تقبل ما يوافق تفكير أمينة من المواضعات يتم على أساس سليم بالفطرة، في حين كان تقبل الآخرين من المحيطين بها قائماً على التعود والطاعة لأمور نشأوا عليها. ومن هنا يأتي التضارب بين الفهم الأعمى للمعايير والمواضعات الاجتماعية، والفهم الفطري السليم لروح الأخلاق الذي كان يقرب أمينة من النقاء. وكان هذا الفهم السليم للأخلاق يصطدم دائماً بحاجتها إلى الحرية الحقيقية: "إنها تكره أن تكون كاذبة، وتكره أن تكون لصة، وتكره أن تخاف من أي مخلوق على وجه الأرض.. لماذا لا يكون لها الحرية لتهرب من المدرسة كما شاءت؟ ولماذا لا يكون لها الحرية في أن تعلن للجميع أنها هربت ولم تذهب إلى المدرسة. ولو كان لها هذه الحرية لأغنتها عن الكذب، وعن السرقة، وعن الخوف بل عن الهرب من المدرسة".

وفي الجامعة تعيش أمينة تجربة جديدة في حياتها؛ فتتعمق نظرتها للحياة وتعقد صلات تنمي شخصيتها وتغذي لديها قدرة التعامل الإيجابي مع الآخرين. وحينما تتخرج، تلتحق بشركة أجنبية. وكان التزامها بما تمليه عليها الوظيفة الجديدة من مسئوليات يكاد أن يكون كاملاً؛ فقد غرقت حتى أذنيها في عملها الذي وهبته كل شيء فيها: نشاطها وذكاءها وخيالها وساعات عمرها. وعلى الرغم من ذلك لم تكتمل لها السعادة.. كانت تُحس أن هناك شيئاً ينقصها. وكان الفراغ يحيط بها من كل جانب، وقد أخذ عملها يفقد جدته يوماً بعد يوم، وكانت قد أجادته حتى لم يعد يأخذ كثيراً من وقتها وفكرها. ويبلغ بها الأمر أن تصل إلى حالة من السأم يعانيها -في العادة- أولئك الذين لم يعودوا

يجدون في ممارساتهم اليومية المعتادة أي معنى يشبع نزوع النفس إلى التجديد وتغيير إيقاع الحياة الرتيب.

وتظل أمينة فريسة لحالة السأم شهوراً حتى تدرك -في نهاية المطاف- الداء وتعرف الدواء. ولكنها تعاند وتكابد داخل نفسها كما تعاند الآخرين في العالم الخارجي.. إن أياً من الرجال الذي عرفتهم لم يملأ عليها وجدانها، ولم تجد فارس الأحلام الذي يراود مخيلة كل فتاة. وترد الرواية إحجام أمينة عن عقد أية علاقة مع الجنس الآخر إلى عقدة من الرجال تسببت فيها محاولة أحد مدرسيها معابثتها وهي طفلة غير أنها، خلال حالة السأم التي انتهت إليها، استعادت صورة قديمة: صورة عباس الذي كانت ترقبه -أيام المراهقة- وهو يسير أمامها كل صباح إلى مدرسته ممشوقاً صارماً يدق الأرض بقدميه كأنه يريد أن يشعل من تحتهما النار، ولم يكن يبتسم ولا يتكلم ولا يصاحب أحداً من زملائه الطلبة.. وكان يبدو أكبر من سنه.. ولم يكن يرفع إليها عينيه أبداً، ولم يحاول أبداً أن يبتسم لها، بل إنها لا تدري إن كان يحس بوجودها، ويحس بأنها أجمل بنات الحي وأكثرهن فتنة وأنها مثار الأقاويل والإشاعات، أو لا يدري عنها شيئاً.

ويكشف لها لقاؤها بعباس الذي غدا صحفياً مرموقاً الآن، عن أمور كانت غائبة عن إدراكها. كانت كل طاقة التزامها حتى لحظة اتصالها بعباس موجهة نحو نفسها. لقد عاشت بلا إيمان.. لم تؤمن بالدين، ولم تؤمن بالأهداف الوطنية، ولم تؤمن بمبدأ من المبادئ الاجتماعية والسياسية التي سمعت بها أو قرأت عنها، ولم تؤمن برجل من الرجال يخضعها وتضحي بحريتها لتتبعه وتلتصق به، بل كان الرجال كلهم الذين التقت بهم وجوها عابرة تخضعهم لشخصيتها أو تبعدهم عنها. لقد اتضح لها إنها لم تكن حرة في يوم من الأيام كما توهمت. صحيح أنها عاشت كما كان يملي عليها عنادها أن تعيش، ولكن الحرية، كما تقول الرواية، وسيلة لا غاية.. هي وسيلة لغاية أسمى وهي "إيجاد شعب حر يتمتع بإرادة حرة" وإن أي فرد لا يمكن أن يكون حراً حرية مطلقة، بل هو عاص إذا أصر على عكس ذلك. أما ذلك الجزء المقتطع من حرية الفرد المطلقة، فهو يكرس لمصلحة المجموع، وليكوّن بدوره الإرادة الشاملة للشعب.

وتقتنع أمينة بآراء عباس (الصحفي المرموق) وتؤمن بكل ما يصدر عنه، ويعيش الاثنان حياة مشتركة، دون زواج، ثمانية أعوام متواصلة دون أن يفكرا بوضح اسمه الزواج. وهذه خاتمة موحى بها -على الأرجح- من نمط الحياة الذي اختطه كل من سارتر، وسيمون دي بوفوار وكان محور اهتمام عند الشباب وقت صدور الرواية.

ولكن مشكلة الرواية الحقيقة ليست في الفكرة بقد ما هي في تقنية رسم الشخصية المحورية (أمينة)؛ إن أمينة لا تمثل نموذجاً نسائياً ذا خصائص متمايزة، بل أقرب أن تكون إلى موقف فكري موصول بمرجعية المؤلف وتجاربه الذاتية على ما يبدو. وهذا الموقف قد تمثله فتاة كأمينة، وقد يمثله شاب، كعباس مثلاً، ماذا لو افترضنا أن شخصية أمنية كانت شخصية شاب، هل سيتغير شيء في فكرة الرواية أو بنائها؟ إن كل ما صدر عن أمينة يمكن أن يصدر عن عباس مثلاً، في ما لو جعله إحسان الشخصية المحورية. بل لعل هذا الشاب الذي لم يكن يرفع إليها عينة، ولم يحاول أبداً أن يبتسم إليها يناسبه أكثر تبادل الدور مع البطلة، التي لم تكن تعبر عن خصوصية أنثوية، بقدر ما عبرت عن مفاهيم المؤلف، حتى لا نقول عن شخصيته وتجربته.

في بيتـنا رجل*

إحسان عبدالقدوس

بدت صورة إبراهيم حمدي بطل رواية حسان عبدالقدوس "في بيتنا رجل" وقد استغرقها الجانب العملي بحيث لم يدع لها فرصة للتأمل النظري في القضايا العامة، أو الانخراط في أحد التنظيمات السياسية التي انتشرت في مصر قبل ثورة ١٩٥٢، وإنما يرجع الموقف الثوري لدى هذه الشخصية إلى ميل فطري للتضحية والفداء من أجل الوطن، وإلى أحاسيس وطنية شب عليها كأنها كانت إحدى غرائزه دون أن تتلون بأية صبغة إديولوجية. ومثل هذا التكوين الذي بسطه إحسان عبدالقدوس لبطله، جعل منه شخصية ثابتة تسير باتجاه واحد، بل إنه قد حمل وعيه ابعاداً لا قبل لهذا الوعي -بالمعطيات التي طرحتها الرواية- ببلوغها إلا بقدر من الاعتساف. فإذا كان من الممكن أن نفهم أسباب الكراهية التي يضمرها البطل للإنجليز والملك والوزراء والزعماء السياسيين، فإنه من الصعب علينا أن نفهم كيف يطالب بمطالب سياسية معينة (كإلغاء معاهدة ١٩٣٦ على سبيل المثال) وهو الذي -كما يقول الراوي- لم يشتغل ابداً بالسياسة، ولم يحاول أن يتعب رأسه يوماً بمناقشة المسائل السياسية.. ولم ينضم لحزب من الأحزاب: "كانت وطنيته مجردإحساس عاطفي قوي يدفعه مع المجموع، وينعكس في رأسه كخطط لمقاومة رجال البوليس والتفوق عليهم".

ويقوم الحدث الرئيسي في الرواية على اغتيال عبدالرحيم باشا شكري أحد الزعماء السياسيين في العهد الملكي المتعاونين مع الاستعمار، على يد إبراهيم حمدي وما أدى إليه هذا الحادث من تطورات بالنسبة إلى البطل، وبالنسبة إلى أسرة من البرجوازية الصغيرة كان النضال في مفهومها لا يتعدى معنى المشاركة العاطفية، وقد وجدت هذه الأسرة نفسها في خضم الأحداث حين اقتحم إبراهيم حمدي منزلها ذات مساء في شهر

* مطبعة مصر، القاهرة، (د.ت).

الصيام طالباً مأوى لبضعة أيام ريثما تهدأ الأمور، ويتسنى له الاتصال برفاقه لتسهيل أمر خروجه من البلاد.

وقد اختار إبراهيم منزل تلك الأسرة بالذات لما كان يعرفه عن ابنها محيي زاهر -زميله في الكلية- من ابتعاد عن النشاط السياسي، فقد كان هذا مجرد واحد من الناس البسطاء السلبيين الذي يحتلون مقاعد المتفرجين، بحيث لن يخطر على بال البوليس بأن مثله يمكن أن يؤوي قاتلاً سياسياً مطلوباً للعدالة.

وباقتحام إبراهيم لمنزل هذه الأسرة الوادعة، يجد رب البيت زاهر افندي نفسه في ورطة لا يُحسد عليها؛ فهو بين أن يرفض إيواء إبراهيم مع ما يعنيه هذا من تنكر لمقتضيات الشهامة والشرف الوطني، وبين أن يسمح له بالمكوث في بيته بما ينطوي عليه مثل هذا القرار من أخطار تهدد أمن حياته واستقرار أسرته. ولكن المروءة والإحساس الوطني لا يلبثان أن يتغلبا على كل مشاعر الخوف والتردد، فيوافق الأب على أن يمكث إبراهيم مع الأسرة أربعة أيام، على أن يكون خلالها قد اتصل برفاقه وخرج من المنزل.

وأثناء هذه الأيام الأربعة يكتشف عبدالحميد ابن أخي رب الأسرة أمر وجود إبراهيم. وعبدالحميد هذا شاب سيئ الخلق أخفق في تعليمه والتحق بإحدى الوظائف البسيطة، ولكنه يتمتع بذكاء حاد. وهو يُكثر من تردده على الأسرة لأنه متعلق بالفتاة سامية ويأمل في موافقتها وموافقة الأسرة على الزواج منها. ويكون اكتشافه لوجود إبراهيم في منزل الأسرة فرصة سانحة للابتزاز حين يطلب يد الفتاة، وتوافق الفتاة والأسرة على طلبه تحت تأثير الخوف. ويتظاهر عبدالحميد بأنه سيساعد إبراهيم على الهرب، ويجلب له -سعياً وراء ثقته- بعض الأخبار عن نشاط أصدقائه من الفدائيين، ولكنه ينوي في سره أن يسلم البطل المطلوب فور خروجه من منزل عمه بطريقة لا تؤدي إلي إيذاء الأسرة، وتضمن له -في الوقت نفسه- نيل المكافأة المالية الضخمة التي رصدتها الحكومة لمن يدلي بمعلومات تؤدي إلى القبض على الفدائي الهارب. غير أن إبراهيم يتمكن من تضليله ويستطيع الخروج بسلام من البيت بعد أن يوهمه بأنه لن يغادر المنزل قبل مضي أسبوعين على الأقل. وحين يكتشف عبدالحميد الخدعة يستشيط غضباً، ويتجه من فوره لإبلاغ

البوليس بما يعرفه عن اختفاء إبراهيم، وتدرك ابنة عمه سامية ما ينوى عمله، فتلحق به وتدركه في داخل مبنى المحافظة، في الوقت الذي بدأ ضميره يصحو، وأصبح يعي ما قد تتسبب فيه حماقته من أذى لعمه ولأسرته دون أن يحصل على شيء. ولكنه كان قد تورط وطلب الأذن بمقابلة مدير البوليس. ولم يجد مناصاً وهو ماثل أمامه سوى الإدلاء ببعض المعلومات الغامضة عن اختفاء إبراهيم دون أن يذكر أية علاقة لأسرة عمه بهذا الاختفاء. ولكنه بهذا يثير حوله شبهة البوليس، فيظل مراقباً في كل خطوة يخطوها إلى أن يتمكن البوليس من اكتشاف بعض الآثار التي خلفها مكوث إبراهيم في منزل عمه. حينئذ يُعتقل محيي زاهر وعبدالحميد وينقلون إلى سجن الأجانب حيث يعذبان تعذيباً مبرحاً دون أن يبوحا بشيء.

وبعد القبض على محيي و عبدالحميد يبدأ التيار الرئيسي للأحداث في التشعب باتجاهين: الأول تظل خلاله عدسة المؤلف تتنقل ما بين منزل الأسرة وسجن الأجانب؛ فيعرض صورة للحالة التي أضحت عليها الأسرة بسبب اعتقال الشابين. ولكننا -في الوقت نفسه- نلمس بداية تحول في الموقف الوطني للوالدين والبنتين، حيث بات الجميع يشعرون في قرارة أنفسهم بالفخر للدور الوطني الجليل الذي قاموا به، وللتضحية التي أعقبته. وفي سجن الأجانب نشاهد ألواناً بشعة من التعذيب الذي تعرض له الشابان. ويكون صمود محيي وعبدالحميد في وجه هذا التعذيب الوحشي، وعدم إفشائهما باختفاء إبراهيم ، بمثابة تحول رئيسي في شخصيتهما.

أما الاتجاه الثاني الذي يتشعب باتجاهه التيار الرئيسي في الأحداث، فيتابعه الراوي من خلاله نشاط إبراهيم ومحاولته الخروج من البلاد ، ثم عدوله عن السفر مفضلاً الموت والتضحية في سبيل الوطن، فيقوم بعدد من العمليات ضد الانجليز يلقي مصرعه في آخرها.

ومن جراء هذا التشعب تعاني الرواية ما يشبه الانفصام، وتتولد هوة بين ما يجري مع

إبراهيم عقب خروجه من المنزل، وبين ما يجري مع الأسرة والمعتقلين. والأحداث التي يعيشها كل طرف من هذين الطرفين لا توثر من قريب أو بعيد في الأحداث التي يعيشها الطرف الآخر. أضف إلى ذلك أن ما جرى مع محيي وعبدالحميد في المعتقل أو ما جرى مع أسريتهما، لم يسهم في خلق النهاية الطبيعية للرواية، وهي النهاية التي كان ينبغي أن تكون في اللحظة التي لقي فيها إبراهيم مصرعه، أما الجزء الذي تلا ذلك فهو، كما يقول عباس خضر بمثابة تعليق على الرواية.. فيه إتمام لمصائر الأشخاص الآخرين، وفيه كلام في موضوع الرواية.. ولكنه إما عروق بلا دم، أو دم بلا عروق.

ومن خلال هذا العرض للخطوط الرئيسية للرواية نستطيع أن نخلص إلى أن الإحساس الوطني قد سيطر بالكامل على معظم الشخوص بمن فيها الفتاتان. وهذا أمر نادر الحدوث في أدب إحسان عبدالقدوس. وقد بلغ هذا الإحساس لدى البطل درجة جعلت منه نموذجاً بشرياً متفرداً لا يتكرر كثيراً في الحياة. وقد أثر ذلك على البناء الفني لهذه الشخصية فبدت بسيطة خالية من التعقيد حيث انعدم فيها الجانب الدرامي. إنه يذكر بشخصيات المحاربين الفرسان في الرواية الأوروبية في القرن الثامن عشر وهي شخصيات بسيطة للغاية يفهمها القارئ لأول وهلة ومهما تعمق في دراستها وتفسيرها، فإنه لن يضل سبيله معها وسيجدها دائماً بسيطة واضحة حسب تعبير محمد يوسف نجم.

ولعل هذا التمجيد لشخصية إبراهيم، وما خُلع عليها من الصفات البطولية الخارقة نابع من تصور المؤلف لأهمية دور الزعيم وما يمكن أن يقوم به من تغيير في اللحظات الحرجة من تاريخ أمة من الأمم، وهذا تصور صادر عن روح الحقبة التي تجري فيها أحداث الرواية (نهاية الاربعينيات وبداية الخمسينيات) حيث كان الإحساس بافتقاد الزعيم عاماً بين الناس. والمؤلف يشير إلى ذلك بصراحة عندما يقول على لسان زاهر افندي: "هايجين ومهيجين البلد علشان إيه.. ما تسكتوا وتوفروا تعبكم لغاية ما تلاقوا الراجل الكويس اللي انتم عايزينه". ويقول في موضع آخر على لسان الشخصية نفسها: "زمان في ثورة تسعتاشر كان فيه زعيم.. البلد كلها ماشيه وراه.. كان فيه سعد زغلول.. وكان الناس عارفين هِم بيعملوا إيه.. عارفين إيه.. سعد زغلول يتفاوض ويحقق الاستقلال.. إنما

دلوقت مين حل محل سعد زغلول؟ ومين يفاوض الإنجليز والا يحاربهم؟". بل إن المؤلف يختتم روايته بتأكيد هذا البعد في شخصية إبراهيم بوصفها النموذج الذي يرمز للبطل المنتظر فيقول: "وصحا محيي ذات يوم.. فإذا الثورة تحققت، وأحس إحساساً عميقاً صادقاً بأنه اشترك في هذه الثورة.. اشترك في صنعها هو وأبوه وأمه وساميه ونوال وعبدالحميد.. وعندما رأى البطل الجديد، أحس أنه يعرفه من زمان طويل.. أحس كأن له شيئاً فيه، كأنه اشترك في صنعه.. والتفت إلى الملايين التي تقف على جانبي الشارع مهللة للبطل الجديد، وسار بينهم يقبل بعينيه كل فرد منهم، وذاب بينهم. وواضح أن هذا بعد يتكئ على "الخارج" بأكثر من اتكائه على البنية الدرامية الداخلية للرواية.

وعلى العكس من شخصية "إبراهيم" الثابتة، التي ظلت تسير في اتجاه واحد، لا يعوقها تردد ولا صراع داخلي، فقد بدت شخصية محيي نامية متطورة، أعاد الإحساس الوطني صياغتها، فتجلت في صورة أكثر إقناعاً وعفوية من شخصية الفدائي الأسطوري الذي يتكرر في القصص والأساطير بأكثر من تكرره في الحياة. ويلاحظ فؤاد دوارة أن محيي ، ذلك الشاب الوديع الأقرب للجبن منه للشجاعة، إنسان عادي بسيط نعرفه في أنفسنا وفي إخواننا وأبنائنا وأبناء جيراننا.. إنه إنسان قد لا نعجب به كثيراً ولكنه موجود بقربنا، يستطيع دائماً أن يستحوذ على حبنا وعطفنا، ونحس بنمو شخصيته، ونضجها مع أحداث الرواية نمواً طبيعياً لا افتعال فيه ولا طفرات، فنراه يتعلم في السجن أموراً كثيرة، ويتفتح وعيه الوطني على حقائق لم يكن يعرفها، وإن يكن هذا الوعي الجديد قد اتخذ طريق المعرفة والاطلاع ولم يسلك سبيل العمل الثوري.

بقي أن نقول إن الرواية تنطلق من ثيمة وطنية تكاد تجمع بين جميع خيوطها وهي الشعور الوطني." فهذا الإحساس واضح لدى جميع الشخوص الأخرى، الرئيسية والثانوية. وقد كان من بواعث حب نوال (الابنة الصغرى في أسرة زاهر أفندي) لإبراهيم ومن بواعث حب سامية لعبدالحميد بعد أن نضج هذا الاحساس لديه على أثر تجربته في المعتقل. والإحساس الوطني هو الذي جعل الأستاذ زاهر يخاطر بإيواء إبراهيم، وهو الذي جعله يرفض خمسة آلاف جنيه وعدت بها السلطة كل من يتعاون معها بطريقة تؤدي إلى القبض

على إبراهيم. والإحساس الوطني هو الذي دفع بائع الجرائد والكواء لأن يعرقلا جنود البوليس ويمنعاهم من القبض على إبراهيم حين عرفا أنه مناضل وطني.".

الرجل الذي فقد ظله*
فتحي غانم

ذات يوم من أيام صيف سنة ١٩٧٧ كان لنا، الزميل ثابت مكاوي وأنا، موعد مع الروائي الكبير فتحي غانم الذي رحل عن دنيانا في الثاني من شباط ١٩٩٩، كان غانم آنذاك قد عُزل حديثاً من منصبه رئيساً لتحرير مجلة "روز اليوسف" بعد دورها "التحريضي" كما وصفه الرئيس الراحل أنور السادات في أحداث ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧. ولم يكن لفتحي غانم مكتب خاص به، فاضطر لاستقبالنا في مكتب كبير مصوري المجلة (أو السكرتير الفني- لا أذكر) لويس جريس، وهو بالمناسبة زوج الفنانة سناء جميل...، وكان حديثاً لا ينسى مع فتحي غانم.

كانت محاولتي معه مضنية للحصول منه على أي اشارة حول العلاقة بين بطل أشهر رواياته "الرجل الذي فقد ظله" ومحمد حسنين هيكل، حينذاك أنكر فتحي غانم، وأمضى وقته وهو يتحدث عن مجرد تأثير هذه "الإشاعة" على العلاقة بينه وبين هيكل، ومما رواه لنا في هذا الصدد ان هيكل بادره بقوله حين رآه لأول مرة بعد نشر الرواية: "أهلاً بالرجل الذي فقد عقله".

عل أن الأمر لم ينته عند ذاك الحد، فقد جاء على لسان فتحي غانم في حديث نشرته مجلة "فصول" العدد الثاني ١٩٨٢ بعنوان "الفن الروائي من خلال تجاربهم"، ما نصه: "إن الاقرب إلى رؤيتي في "الرجل الذي فقد ظله" هو هيكل".

ومع أنني الآن وبعد مضي حوالي ربع قرن على ذلك اللقاء، لم أعد أحفل بالعلاقة بين أبطال الروايات والاشخاص الذين استوحاهم المؤلفون خارج نطاق الأعمال، فإنني لا استطيع أن أعود إلى رواية فتحي غانم، دون أن اتمثل أن محمد حسنين هيكل هو حقاً بطلها: يوسف السويفي.

* كتاب الجمهورية، (الأعداد: ٥، ٦، ٧، ٨)، القاهرة، ١٩٦٠.

-٢-

تعد رواية "الرجل الذي فقد عقله" من الأعمال الطويلة نسبياً في الأدب الروائي العربي، إذ إنها تتكون من أربعة كتب يناهز مجموعها ما يزيد على ثمانمئة صفحة، وكل كتاب من الكتب الأربعة يُروى على لسان إحدى الشخصيات الرئيسية وهي تحكي قصتها مع بطل الرواية يوسف عبدالحميد السويفي، الذي نشأ معدماً يتيم الأم، وفي فترة وجيزة، غدا أعظم كاتب صحفي في مصر والشرق العربي.

يخيم على الرواية بكتبها الأربعة، جو القاهرة، ومعظم أحداثها يدور في أورقة العمل الصحفي ودهاليزه وكواليسه، ولا تحدد الرواية تاريخاً موحداً في الكتب الأربعة تنطلق منه بؤرة الأحداث، لكنها -أي الكتب- تنتهي عند لحظة زمنية واحدة هي على وجه التحديد التاسع من اكتوبر (تشرين أول) ١٩٥٦.

تروي كل شخصية من الشخصيات الرئيسية في الكتاب الذي يحمل اسمها قصة علاقتها مع يوسف السويفي، وحين يأتي دور هذا الأخير في الكتاب الرابع والأخير الذي يحمل اسمه، يروي لنا هو الآخر قصة حياته منذ طفولته حتى انتهاء الحدث الروائي. والأحداث في هذا الكتاب لا تختلف في مجملها عن تلك التي ضمّنها غانم في الكتب الثلاثة، ولكن رؤية الأحداث، وتفسيرها، بل تبرير سلوك البطل يختلف عما ذهبت إليه الشخصيات الأولى.

ويصدر المؤلف في ذلك عن إيمان بنسبية الحقائق الانسانية، وهو يعتقد. كما جاء في حديث له مع ماجد السامرائي أنه لا توجد حقيقة إنسانية مطلقة ومستقلة عن البشر، وإنما يتكون ما ندعوه بالحقيقة الإنسانية من وجهات النظر المتعددة مهما اختلفت، ويضيف: ليست هناك زاوية معينة أنظر للشخصية منها، وليس هناك تشريح للشخص بحيث تستطيع أن تختار جانباً منه وتترك جانباً آخر، ومع هذا لا بد من التركيز على جانب معين، مثل التركيز على موقف الصراع الذي يخوضه هذا الشخص، سواء كان صراعاً مع

نفسه، أو مع من حوله؛ أو صراعاً مع القيم، مع الأفكار، مع الأشخاص ... الخ.

ويرى يوسف الشاروني أن فتحي غانم قد تأثر بالشكل الرباعي الذي جاءت عليه قصة السيد المسيح في الأناجيل الأربعة؛ إذ إن كل انجيل يروي فيه صاحبه (متّى ومرقص ولوقاً ويوحنا) حياة المسيح كما رآها أو سمعها مع تركيز خاص على حادثة الصلب بالمنظور المسيحي. وتعدد الروايات يعطي للقصة إيضاحات وافية ما كانت حياة السيد المسيح لتستكمل صورتها في الأذهان دونها، أو فيما لو اقتصر الأمر على رواية إنجيل واحد. وقد يكون فتحي غانم قد تأثر برباعية الإسكندرية للكاتب الإنجليزي لورنس داريل. ولكن من الواضح أن هذا التأثر لم يتعد الشكل فحسب دون المضمون، إذ إن وجهات النظر في رباعية داريل تتعارض حتى درجة التناقض، في حين لم يكد يختلف أحد من الرواة، بمن فيهم يوسف السويفي نفسه، في الحكم على شخصية بطل "الرجل الذي فقد ظله".

-٣-

يُروى الكتاب الأول على لسان مبروكة الخادمة التي تزوجها والد يوسف بعد وفاة زوجته، وتجبهنا هذه منذ البداية بموقفها من ابن زوجها وعاطفتها تجاهه: "قلبي لا يعرف سوى عاطفة واحدة هي الحقد، أحقد بكل شبابي، أحقد بعمري، أحقد على رجل أتمنى موته موتاً بطيئاً، أتمنى لو فتحت بطنه بسكين، ومددت يدي في جوفه، وانتزعت كبده ونهشتها بأسناني، أتمنى لو دفعت ظافري في عينيه وفقأتهما، لو شربت دمه. اسمه يوسف عبدالحميد، ابن المرحوم من زوجته الأولى" (الكتاب الأول "مبروكة"، ص١٠).

وتردد سامية (صاحبة الكتاب الثاني) وهي الفتاة التي أحبت يوسف بكل ما ملكت من مشاعر رأي مبروكة. لقد غدر يوسف بسامية، حين خطبها، وفي اليوم المحدد للزواج يقع انقلاب حسني الزعيم في سوريا، فيسافر الخطيب إلى دمشق بحجة تغطية أخبار الانقلاب، لكنه يتجاهل سامية بعد عودته ويفسخ خطوبته معها بعد أن شعر أن الزواج سيعوقه في مدارج المجد التي بدأ يصعد فيها. تقول سامية: "لقد ضاعت مني فرصة

العمر، بسبب واحد من هؤلاء الصحفيين، إنه رئيس تحرير الآن، صحفي مهم ومشهور. كل الناس تعرفه وتتحدث عنه، ولكنهم لا يعرفونه على حقيقته، أنا وحدي التي تعرفه، أنا وحدي التي تستطيع أن تقول من هو يوسف عبدالحميد، من أجله تركت فرصة العمر، ورفضت دور البطولة، أما هو فما كادت تبرق أمامه الفرصة حتى رفسني بقدمه، وتركني أتدحرج وأنحدر ومضى وهو يرتفع.. يرتفع وحده" الكتاب الثاني (سامية ص٨).

والصوت الروائي الثالث "محمد ناجي" يؤكد بدوره ما ذهب إليه الصوتان السابقان (مبروكة وسامية) من كون يوسف انتهازياً عبقرياً، لقد مكن له ناجي (ويقال إنه يمثل من بعض الوجوه دور مصطفى أمين في حياة هيكل) أولى درجات الشهرة والمجد، فكان جزاؤه أن غدر هذا به، فاحتل مركزه، وحوله إلى مجرد تابع ذليل يبسط عليه حمايته، بل يزوجه من عشيقته، يقول ناجي: "الآن تغير كل شيء، أخذ مكاني ذلك الصعلوك العبقري في النفاق.. أستاذ النفاق.. يوسف عبدالحميد السويفي" (الكتاب الثالث" (ناجي، ص٦).

أما الصوت الرابع، فهو للبطل نفسه، صاحب الكتاب الرابع، يروي لنا فيه قصة حياته "بصراحة" كاملة، ونظرته إلى نفسه لا تختلف عن نظرات الرواة الثلاثة الذين سبقوه "أنا يوسف.. يوسف عبدالحميد السويفي، أكبر وألمع الصحفيين والكتاب في مصر والشرق العربي. أنا الذي يقول الكلمة، أنا الذي يدعو إلى الاشتراكية، أنا الذي يضرب فيقتل، أنا الذي يرضى فيرفع، أنا الذي يسخط فيهدم"، (الكتاب الرابع (يوسف)، ص٢٦٩). ولكن يوسف هذا، هو الذي يقول أيضاً: "ها أنذا اهرب من صوت قلبي.. هل أفلحت؟ أبداً.. ولكني لا أستطيع.. لا بد أو أواجه هذا الصوت وأحاول الإجابة على كل سؤال.. لابد أن أواجه نفسي، كل ما أعرفه عن نفسي هو أنها غير راضية، تباغتني بالأسئلة أنا لا اعرف نفسي على حقيقتها"(ص٧).

-٤-

يوسف إذن رجل لا يعرف الشفقة، لقد حطم كل المحيطين به ليظل متربعاً فوق القمة لا يزاحمه فيها أحد ولا يدانيه فيها آخر. غير أنه صاحب مأساة، ليست أسبابها كمأساة

ناجي، ناجمة عن انهيار المركز والنفوذ، بل لأنه، أي يوسف، صاحب ضمير لم يمت. لقد ارتفع إلى دائرة الوعي بخطئه -كما يقول الشاروني- وهو يناقش نفسه، على النحو الذي سلف، فتحقق له من هذا العذاب والمعاناة جدارة البطولة لهذا العمل الضخم، فكانت كل الشخصيات أو الأصوات الأخرى -في حقيقة الأمر- تمثل جانباً من نفسه، أو من ظله، حتى فقدها جزءاً جزءاً، إلى أن انتهى إلى فقدان نفسه.

كان الجزء الأول على لسان مبروكة التي تزوجها والده، وتركها مع طفله الذي لا يجاوز عاماً أمانة بين يدي اخيه الشاب ويصر يوسف على التخلص من ظله القديم أو من حقيقته الداخلية التي تعرفها مبروكة جيداً: "إنها تلوث صورتي، تلطخ احلامي، هي.. وكل من عرف حياتي الماضية ينبغي أن يذهب، يبتعد ليفسح لي المجال.. إني أرسم صورة يوسف العظيم وأنتم تشوهون الصورة" (يوسف، ص١٨١).

على أن "الانتهازي العظيم" يحول كل شيء إلى مصلحته؛ فحين تصبح مبروكة مومساً تحمل اسم "ريري" وتظهر في حياة يوسف، يصرخ في وجه ضابط المخابرات الذي يريد منه ان يعالج موضوعها لئلا تؤثر على سمعته: "أنا شهيد، خرجت من الفقر، تلطخت بالعار، أنا ابن هذا الشعب... أنا مع الثورة بقلبي موش بعقلي بس. لأني شفت القرف اللي احنا عايشين فيه، شفت واحدة زي مبروكة بتبقى ريري علشان تعرف تعيش.. دي موش فضيحة.. ده شرف. أنا متعور. متهان.. لكن باحارب علشان أسترد شرفي.. المهم إن ما فيش حد غير مبروكة يتبهدل زيها"(يوسف، ص٢٧٠-٢٧١).

وثمة جزء آخر من الظل، إنه الممثلة سامية سامي، التي تنكر لها البطل الانتهازي بعد أن بلغ ما كان يحلم به من شهرة ومجد، وبعد ان أدى هذا الجزء من الظل دوره في رحلة "الوصول".

وتمثل شخصية محمد ناجي جزءاً أساسياً من الظل القديم ليوسف السويفي، حيث يطيح به ويبني مجده على أنقاض حياته. ولكن شخصية ناجي ظلت تجسد دوراً أكبر من كونها أداة للصعود، لقد أدرك يوسف بوعيه الحاد أن مستقبله ينتمي إلى حاضر ناجي المتداعي، لذلك نراه يعجب من نفسه حين بكى ناجي بحرقة وهم يهبطون بجثمانه إلى القبر: "ولكن حتى وأنا أبكي، كان ذلك الصوت العنيد (بقايا ضميره) يسألني: هل تبكي

محمد ناجي، أم تبكي الورطة التي أنت فيها"(الكتاب الرابع (يوسف)، ص٧).

وصف الناقد الانجليزي هربرت كروجر هذه الرواية بأنها "مصر المعاصرة وثقافتها الجديدة، يعرضها فتحي غانم بحيوية مدهشة.. ومن العجب أن الخير نفسه.. والشر نفسه، يوجد في كل مكان، مهما اختلفت ملابس الناس وعاداتهم في الطعام، أو اختلفت عقائدهم وأفكارهم"

تلك الأيام*

فتحي غانم

رحيل الروائي المصري فتحي غانم (٧٥ عاماً)** في شباط الماضي مناسبة تستحق أن نقف عندها أكثر من وقفه، ولا سيما عند بعض روايات هذا الكاتب الفذ التي تربو على الثلاثين، واكب من خلالها مراحل الخطاب الروائي العربي كافة، بدءاً بالأداء التاريخي الصحفي، وانتهاءً بالأداء الحداثي المتقدم الذي أسهم في جعل الرواية العربية تقف شامخة في موقعها العالمي، بحيث أصبحت بحق ديوان العرب الجديد.

وكنا قد عرضنا بعيد وفاة فتحي غانم لأشهر رواياته "الرجل الذي فقد ظله" غير أن أعمال هذا الروائي الأخرى تستحق وقفات كثيرة لعلها تفيها جزءاً من حقها بوصفها علامات مضيئة في الدروب المضنية التي سارت عليها الرواية العربية، وكان فتحي غانم خلالها واحداً من أولئك الذي اسهموا بنشاط وتألق فيما عرف بحق بعملية "حرق المراحل" التي وفرت على الرواية -بنصف قرن- ما يزيد على قرن ونصف، كان عليها، أي الرواية العربية، أن تتلمس خلالها خطاها في دروب العتمة والمعاناة، لولا نجيب محفوظ ومن واكبه من أمثال الروائي الراحل.

ولعل رواية "تلك الأيام" التي ظهرت طبعتها الأولى قبل حوالي ربع قرن، من الأعمال التي لم تنل حقها من الذيوع والانتشار، ولا سيما خارج مصر، حيث لم يتناولها سوى عدد محدود من النقاد منهم جورج طرابيشي وجورج سالم، وحديثاً تناولها جابر عصفور في مقالة له في مجلة "العربي" الكويتية. إنها رواية فريدة في موضوعها ومضمونها وبنائها، بل يمكن القول إنها انطوت على إضافة نوعية تجديدية لمسيرتنا الروائية، لما أنجزته من "خروج على المألوف" في حينه، لكنه "الخروج" الذي غدا الآن تقليداً يحتذى.

بطل "تلك الأيام" هو سالم عبيد الأستاذ الجامعي المتخصص في التاريخ، ولعله أمر

---

* كتاب الجمهورية، العدد: ٤٢، القاهرة، ١٩٧٢.

** نشر المقال في جريدة "الرأي" الأردنية في عددي ٩-٤-١٩٩٩، و ١٦/٤/١٩٩٩.

جدير بالملاحظة أن تمثل هذه الشخصية العالم الحقيقي الذي هو إحدى القوى البارزة في عصرنا، وقد التفت رالف فوكس في مقالته الشهيرة «موت البطل في الرواية» إلى سببن جوهريين يكمنان وراء تجاهل الروائي العالمي والمحلي لهذا النموذج من الناس، السبب الأول أن الروائي ذاته جاهل بالعلم، منفصل ومنعزل عن عقيدة الخلق العلمي في هذا العالم ذي التخصص الدقيق. والسبب الثاني يمكن في أن ظروف الحياة الاجتماعية تمنع الروائي من اكتشاف الشخصية العلمية؛ فالعلم واحد من القوى الخلاقة لعالمنا، التي ما تزال تستعبده وتفسده أيضا، وفي أيامنا هذه فإن على الروائي أن يكون مستعداً ليبين كيف يجري توظيف العلم لتدمير عالمنا. وهذا بالضبط -على ما نرى- جزء مما يحاوله فتحي غانم من خلال إبداعه لشخصية سالم عبيد.

يُعنى بطل "تلك الأيام" بحكم ميوله وتخصصه، بالتاريخ السياسي الحديث لبلاده، وقد أتيح له أن يستكمل دراسته العالية في جامعة السوربون في فرنسا، حيث يتتلمذ على يدي أحد كبار الاساتذة في تاريخ الشرق هو "لافارج" ويبعث الأستاذ لدى تلميذه شعوراً بالتحدي عندما ظل يكرر على مسامعه بأن الشرق بعامة،ومصر بالذات، في مرحلة الشيخوخة، وأكبر مصائب الشرق في نظر لافارج نابع من خضوعه للطغاة الذي يحجبون الحقيقة عن عقول شعوبهم، ويقضون على كل من تسول له نفسه الجهر بما قد يصل إليه من حقيقة أمرهم.

وعندما يعود عالم التاريخ الشاب إلى بلده يكون قد صمم على الجهر بالحقيقة "كل الحقيقة". وكانت بداية هذا السعي كتاباً ألفه بعنوان "الشجرة والكرباج" فصادرته الحكومة المصرية، وفصلت الأستاذ الشاب من الجامعة، بيد أن إحدى حكومات الوفد تعيده إليها بعد ذلك بأعوام، ولكنه كان قد تعلم الدرس، وفهم المعادلة جيداً: "لقد أيقن الأستاذ أن إمكاناته لا تتعدى الجري وراء المعرفة النظرية فحسب، كما تأكد لديه أن كل مهمته في الحياة هي أن يعرف، يعرف فقط، وليس له مهمة أخرى غير المعرفة، وحين يخرج عن حدود مهمته يخفق إخفاقاً ذريعاً" (تلك الأيام، ص١٤١).

وهكذا يسلم عالم التاريخ بمنطق أستاذه الفرنسي "إن كل ما تستطيع أن تفعله هو أن

تدرس تفاصيل الأحداث ثم تقف في قاعة المحاضرات في جامعة القاهرة لتختار التفاصيل المناسبة اللائقة وتسردها أمام الطلبة.. لا شيء أكثر من هذا يا عزيزي أو السجن.. نصف الحقيقة وتحيا.. كل الحقيقة والمقصلة يا عزيزي"(الرواية، ص١١٠).

يصل سالم عبيد سن الخمسين، وهو ما زال يسعى وراء الحقيقة ويكتفي بقول نصفها، لكنه يكتشف عند حدود هذه السن أن حياته لم يعد لها طعم، وتخدمه الظروف بموت شاب من تلاميذه كان خطيباً لحسناء هي الأخرى إحدى تلميذاته، وكان الأستاذ يرى فيها "خلطة تاريخية" تجتمع فيها عناصر الجمال التي ورثتها الشخصية المصرية عن أمم عديدة، وتقبل الفتاة محطمة القلب هذا الزواج، وتظل تشعر أنها مع رجل غريب عنها، وتخونه في كل فرصة سانحة وبعلمه، ولكنه يتغاضى ويزيد من تعميق الهوة بينهما أن زواجهما لم يسفر عن إنجاب.

وكي يجسم المؤلف أزمة البطل، ويربطها بإطارها التاريخي والاجتماعي الدفين فإنه يلجأ إلى شكل فني جديد لم يكن مألوفاً وقت صدور الرواية (وهذا ما لاحظة جورج سالم أيضاً) فالسرد لا يقوم على أسلوب تقليدي يعتمد على تقديم الأحداث من بدايتها إلى نهايتها، بل يعتمد على تركيب بنائي متداخل حاضراً وماضياً، إذ تدور وقائع الفصل الأول في فبراير ١٩٦٢، وهي السنة التي يبدأ فيها الحدث الروائي الأساسي. لكن الفصول التالية تحمل تواريخ بينها فجوات زمنية واسعة، فأحد الفصول يحمل تاريخ سنة ١٩٥١ وهي السنة التي تزوج فيها سالم عبيد من زينب، ولا يلبث المؤلف أن يعود في فصل تال إلى سنة ١٩٤٣ وهي السنة التي اشتد فيها الإرهاب السياسي الشيوعي والفاشي في مصر، ثم يوغل المؤلف في الماضي؛ فيتوقف في أحد الفصول عند سنة ١٩١١ ليروي وقائع تتعلق بطفولة البطل وأسرته في القرية. والمؤلف باستحضاره للماضي البعيد إنما يلقي مزيداً من الضوء على العوامل الخاصة والعامة الكامنة وراء أزمة البطل.

يعود الرواي خمسين عاماً إلى الوراء ليحدثنا عن زكية عمة سالم عبيد، تلك الريفية الحسناء التي ما أن شبت عن الطوق حتى تفجرت معالم الأنوثة من جسدها، وكان هذا نذير شؤم بالنسبة لوالدها الذي كان يعيش هاجس العار، فيسعى إلى تزويج الفتاة

الصغيرة من رجل عجوز مزواج دأبه في الحياة امتلاك الأرض والزوجات ولكنه محروم من الأبناء، وتسرد الرواية ظمأ الصبية وتعطشها للحب، كما تسرد حكايات خيانتها لزوجها العجوز، وكانت ثمرة هذه الخيانات أن انجبت ولداً من أحد عشاقها، وتشعر بطعم الأمومة، وتصمم على أن يطلقها زوجها لتتزوج من عشيقها، وحين يرفض الزوج ويسانده في ذلك أهل الفتاة تدعي الجنون، وتحاول إحراق نفسها، وتقض بذلك مضاجع أهل البلدة، حتى يضطر أهلها إلى مناصرتها وتطليقها من زوجها.

وبذلك نستطيع أن نفهم لماذا اعاد المؤلف الماضي البعيد ليحدثنا عن هذه العمة وعشيقها؛ إن معالم أسرة سالم عبيد هي الجريمة والجهل والشعوذة، يقول سالم عبيد: "اسمع سأحكي لك حكاية.. كان في قريتنا منذ حوالي خمسين عاماً امرأة خانت زوجها وادعت الجنون لتفعل هذا، وتحدث القرية كلها.. تصور منذ نصف قرن والتقاليد على أشدها وفي الريف المصري. امرأة تلعب بالقرية ورجالها وتسخر منهم، قتلوا ابنها لأنه جاء بالحرام، فوقفت فوق الجسر وصبت اللعنات على القرية بأكملها وصرخت رافعة يديها إلى السماء حتى يأتي من يقتلهم.. سمعتها بأذني.. ولم أنس صرخاتها.. لم أنسها أبداً" (تلك الأيام، ص٢٦٦).

وهكذا يربط البطل بين مأساة عمته وما تبعها بعد حوالي ثلث قرن من قيام بعض الشباب المصري بعمليات اغتيال لبعض رجالات الحكم المرتبطين بالنفوذ الأجنبي، ويرى ثمة علاقة عضوية بين هؤلاء الشباب وبين ثورة زكية : "أهناك صلة؟ أم لا توجد صلة؟ أهي حوادث فردية متفرقة أم هي حوادث متتابعة؟ تسألني ما قيمة هذا بالنسبة للمؤرخ، أقول لك ولو كان هذا الخاطر صحيحاً، فلن تفرح باكتشاف العلاقات التاريخية ولكنك ستندم لانك تضيع وقتك في هذه الاكتشافات، ستجد أن الحياة أعظم وستتمنى لو كنت تلك المرأة الغاضبة، إنها خير منك ألف مرة، هي التي تصنع التاريخ.. هي التي تفهمه على حقيقته.. ستتمنى أن تكون أحد الساقطين الذي اقتحموا الدكاكين وأحرقوا الفنادق

ودور السينما يوم ٢٦ كانون الثاني (يشير إلى حريق القاهرة الشهير الذي وقع سنة ١٩٥٢ ويقال إنه من الأسباب التي عجلت بقيام الثورة في ذلك العام) هذا هو العمل التاريخي، الفهم التاريخي.. لا أن تسجل هذا.. تحلله (تلك الأيام، ص٢٦٧).

أصبح بطل الرواية إذن أسير هاجس الإرهاب، وبات على يقين أن العنف هو الطريق إلى حل مشكلات شعبه الاجتماعية والنفسية، وأنه، أي العنف، قادر على إطلاق طاقات الأفراد الايجابية وتحريرهم من عقد النقص واليأس والرضوخ والاستسلام، فالمجتمع المصري -في نظره- شاخ ولم يعد قادراً على التحرك من مكانه، وهذا العجز امتد إلى البطل في حياته العلمية والعملية على حد سواء، فقد أخفق عندما تحدى أستاذه «لافارج» ولم يستطع حقاً أن يواصل جهره بحقائق الأمور في بلده، كذلك أخفق زواجه ووقف عاجزاً أمام استهتار زوجته زينب وتنقلها بين عاشق وآخر. وفي ضوء إلغاء المؤلف للتسلسل الزمني المألوف للأحداث نستطيع أن نسمع الإيقاع المتجاوب بين رد الفعل الإيجابي الذي أبدته الشخصية المصرية في الأربعينيات، من خلال حركة الاغتيالات والإرهاب السياسي الذي أذعر المحتلين وعملاءهم بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ مصر الحديث، وبين رفض البطل للفكر النظري الكسيح (الأكاديمي) وسعيه، من ثم، للفعل الإيجابي بحيث تسير أمور حياته ووحوده الشخصي بل موته وفق ما يشاء هو، وبالطريقة التي يرسمها. وفي ضوء هذا الهدف نراه يتعرف إلى عمر النجار أحد رموز الأرهاب السياسي في الأربعينيات (ولعله واحد من أبرز النماذج التي جسدت شخصية الإرهابي على مستوى الرواية العربية) ويستدرجه حتى يصبح عشيقاً لزوجته، ثم يحاول مرة أخرى استدراجه حتى يقتله (أي يقتل البطل) بعد أن شعر بخواء حياته، وبعد أن أصبح همه الوحيد أن يسهم ولو بالانتحار الاجتماعي والجسدي في صنع حياته وتحديد مصيره.

لا يُستبعد أن يكون فتحي غانم قد وضع نصب عينيه، وهو يصور سعي بطله لتصور الممارسة الثورية نموذج الثوري كما طرحه فرانز فانون ذلك النموذج الذي ينطلق من ممارسة التجارب الثورية في الواقع اليومي المعيش دون أن تحده نظرية ثورية جاهزة أو

شعارات محددة سلفاً، وفي ضوء هذا نستطيع أن نفهم لماذا سعي البطل للتعرف إلى عمر النجار؛ لقد أراد أن يعرف قصة "الأفعال" التي عرفتها مصر في الاربعينيات من منبعها الحقيقي. ولما كان هذا يظل بدوره ضمن دائرة المعرفة النظرية (الكسيحة) التي يريد مجاوزتها وتخطيها، فقد أراد من عمر أن يكون أداة في يده لصياغة أفعال أخرى ومصاير أخرى.

أما عمر النجار فقد كان أميناً في تطبيق دروس أستاذه (فهمي) النظرية: "الدرس الأول في التصويب يا عمر. هو نفسه الدرس الأخير، يدك يا عمر..يدك قبل عينيك، يدك هي التي ترى يدك هي التي تحدد الهدف، يدك هي التي تصوب، يدك هي التي تطلق..".

"صوب إصبعك نحوي. كأنك تشير إلي.. نعم أشر إليّ باصبعك.. لا.. هذا خطأ المفروض أن عينيك تتبعان يدك لا أن تتبع يداك عينيك.. هذه مسألة غريزية يا عمر، يدك هي التي تصنع كل شيء، أنا أعتقد أننا كنا منذ زمن بعيد جداً نستعمل أيدينا دون أن تكون لنا عيون، كانت أيدينا تتحسس.. تمسك، تقبض، تمتد، تعتصر، تضرب، ثم جاء وقت أردنا فيه أن تمتد أيدينا إلى كل شيء.. أن تمسك بكل شيء.. وكانت حاجة ملحة فاخترع جسدنا العيون، كل فائدة العيون أنها أيد طويلة جداً تمسك من بعيد، تقبض من بعيد، تتحسس من بعيد" (تلك الأيام، ص٨١).

إن سالم عبيد يكتشف أخيراً أن وضعه مع زوجته زينب هو دورة جديدة من وضع عمته زكية وزوجها العجوز العقيم في الماضي، لا سيما بعد أن عجز هو الآخر عن أن ينجب من زينب، وبعد أن أخذت هذه تخونه دون أن تخفي تقززها منه، وقد أصبح يدرك الآن أنه كما بُعثت زكية -التي رفضت التقاليد الجائرة وتمردت عليها- في ثياب زينب، فقد بعث عشيق زكية (السيد) الذي تحدى رجال الإقطاع والمملوك الذي يحكم المنطقة، في ثياب عمر النجار الذي تحدى -بدوره- المحتلين وعملاءهم في وقت ما، ثم كان التقاء زينب بعمر هو الفعل الذي يستطيع سالم بواسطته أن يرد على التحدي القديم للأستاذ الفرنسي الذي طالما راهن على ضعف سالم وتخلف بيئته، لذلك نرى سالم يهجس : "لو أحبها عمر

فسوف أعيش وسوف أتعذب وسوف أموت.. كل هذه أفكار مشوشة.. لا تؤدي إلى شيء، لكي أصل إلى شيء يواجه زينب بالحقيقة حتى أواجهها متلبسة بلا فرصة للهرب أو التخفي هل أستطيع الإقدام على هذه المواجهة؟" (تلك الأيام، ص٢٩٦).

وما أن تتم هذه المواجهة وتصرخ زينب بأعلى صوتها بأنها تحب عمر النجار (الثوري الذي يقرن النظرية بالتطبيق وهو النموذج المنشود لدى البطل) وتقابله سراً حتى يشعر سالم بأن لحظة الانتصار قد دنت وبأنه يولد من جديد على أنقاض الشعوذة والجهل والعجز والجريمة: "أنت تلدينني الآن يا زينب.. أنا ابنك (لاحظ التماهي بين زينب وعمته زكية) رضيعك (الذي قتله الأهل لأنه غير شرعي. لم أعد أريد أن اعرف ما قيمة ما يعرفه الجنين.. دعيني أحيا بين ذراعيك، أعيش معك، أجن معك.." (الرواية، ص٢٩٤).

ويمضي البطل قدماً في تنفيذ خطته، كانت لحظة الانتصار الكامل فيها تتم حين يقضي على العجز ممثلاً في سالم عبيد القديم، فيستدرج عمر إلى مكان خلاء بالقرب من القناطر الخيرية (وللاسم دلالته) ويستفزه حتى يقتله عمر، ولكن هذا لا يستجيب، فيبدأ سالم بالتوسل إليه بل يمد إليه يده بمسدسه كي يطلق النار عليه، ولكن ما خطط له سالم في الذهن أو على الورق كان لا بد له أن يصطدم في النهاية بجدار "الفعل" الحقيقي. إن طبيعة عمر شيء أكبر من مجرد أداة يستعملها الآخرون كيفما يشاؤون، فهو يقتل من يشاء، وقتما يشاء، وهو يقتل بلا سبب، بلا قيد: "الضحية لا تتوسل لقاتلها أن يقتلها، الضحية لا تسعى إلى قاتلها، أنت تخدعني ولن أقبل خدعتك، أنت الذي يصطادني؟ أنت الذي يدبر لي تصرفاتي؟ لست يدك يا سالم.. هذه هي يدي.. هذه هي خارج حدود عقلك، خارج حدود عقل أي بشر.. أنت لا تدري كم بذلت من جهد كي ألغي هذا العقل.. لو انتظرت حتى نصل إلى القناطر.. لسمعت كيف يكون الموت في اليد.. أقول لك سمعت.. ولا أقول عرفت.. لأنك ستظل تسمع عنه ولا تعرفه أبداً.. أتريد أن.. لماذا لا تقتلني، كما يجب أن تكون عليه الأمور.. افعل، هيا أرني كيف تثور دفاعاً عن عرضك.. نعم أنا أحب زوجتك.. أليس عندك شرف تثأر له؟". (الرواية، ص٣٠٣).

لكي ندرك الأبعاد الكامنة وراء سعي سالم كي يُقتل على يدي عمر النجار لا بد أن نأخذ في اعتبارنا أن ذلك الانهيار الذي رأيناه في الشخصية، وهي تتوسل لكي تموت ليس الانهيار النابع من اليأس، بل هو نوع غريب من الوعي، وعي رجل عظيم وكأنه قابض على الحياة بين يديه. إنه يعلم أن كل شيء قد انتهى بالنسبة إليه، ومع ذلك لا يريد أن يفوته مشهد ما بعد النهاية، يريد أن يرى بعينيه ما سوف يحدث بعد موته.

يرى جورج الطرابيشي أن سالم عبيد لس ابن النهضة العربية الحديثة، بل ابن مأزق هذه النهضة. ولعلنا نتفق مع هذا الرأي حين يذهب إلى أن مشروع النهضة العربي كان مشروعاً ثقافياً بوجه عام. ولكن المثقفين العرب عجزوا عن الإمساك بمقاليد الحكم في أي قطر عربي. ولئن مهد المثقفون الأرض للثورة، فإن الشريحة العسكرية فحسب من هؤلاء المثقفين هي وحدها التي تولت التنفذ وقطف الثمار. وما دمنا في "تلك الأيام" في جزيرة من الرموز، فلن يشق علينا أن نرى سالم عبيد ممثلاً للمثقف العربي، وفي عمر النجار ممثلاً للشريحة العسكرية من المثقفين، ولأن سالم عبيد لم يستطع أن يحقق أحلام زينب -والكلام ما زال للطرابيشي- فقد كان محتماً أن تنتقل مع أحلامها إلى عهدة عمر النجار.. وهذا هو المدول الكبير لثورة ١٩٥٢ في مصر.

زينب والعرش*
فتحي غانم

-١-

لا يستطيع الباحث في رواية "زينت والعرش" أن يمضي في تناول هذا العمل دون أن يحيل إلى رواية "الرجل الذي فقد ظله". فالمناخ واحد، والبيئة واحدة، وطبيعة العلاقات بين الشخوص واحدة، هذا النسيج بين العملين يقوم على الصراع على النفوذ والسلطة والشهرة، يخوضه أفراد اهتزت أفكارهم ورقدت ضمائرهم في سبات طويل.

ورواية "زينب والعرش" امتداد عضوي لرباعية "الرجل الذي فقد ظله" سواء من حيث تطور حياة الشخوص، أو من حيث استكمال المرحلة التي توقفت الرباعية عند أبوابها سنة ١٩٥٦؛ إذ تمضي "زينب والعرش" إلى ما بعد سنة ١٩٦٧، وتنقل أبطالها إلى الواقع الجديد؛ قيام الثورة. قوانين الصحافة. حكم الأجهزة؛ هذه المرحلة يصفها الراوي بأنها "مرحلة اللانظام". إن الثورة قلبت نظاماً ليحل محله نظام هو في حقيقته لانظام، تختلط فيه القيم، وتختلط الطبقات كما يختلط الحابل بالنابل، وهذا الاختلاط يناسب الانتهازيين تماماً، ويتيح لهم فرصاً للحركة والتفوق والنفوذ، وهؤلاء لم يريدوا القضاء على هذا اللانظام، لأن هذا الوضع إذا ما تغير فإن مهمتهم تنتهي. إنهم أعداء أية محاولة لخلق نظام جديد حقيقي يخرج من اللانظام القائم. إنهم أعداء أية محاولة للوصول بالثورة إلى نظام مستقر، حتى تظل المعركة التي يخوضونها بلا نهاية وبلا نتيجة.

ومع أن الراوي يبدي إصراراً غريباً على أن بطل الرواية شخصية أخرى غير عبدالهادي هي "يوسف منصور"، وهو لا يفتأ يردد عبارات من قبيل "وبطلنا يوسف"، غير أن قراءة هذا العمل تؤكد بوضوح أن شخصية "يوسف منصور" ما هي إلا بعد من أبعاد شخصية قطب الرواية وعصبها الرئيسي الذي يسري في عروق الأحداث: عبدالهادي النجار، ولا نعلم تفسيراً لهذا الإصرار من جانب المؤلف غير ما عُرف عن حبه لشخصية يوسف الدينية التي رسمت شخصية يوسف منصور بعض قسماتها كما صورتها الأديان وكما انعكست من قبل على سمي يوسف منصور، في رواية "الساخن والبارد".

وقد أشار المؤلف إلى أن تكرار هذا الاسم في أعماله راجع لحبه الشخصي لهذا الاسم حين قال: "كان لدراسة القرآن الكريم تأثير كبير جداً في نفسي، خاصة سور القصص، مثل "سورة يوسف" التي كان لها تأثير كبير في رؤيتي.. فيما يتعلق بالاسم، فأنا أحب اسم "يوسف" وأطلقه كثيراً على شخصيات رواياتي".

تلك هي الأجواء التي يعيش فيها، ويسهم في صنعها واستمرارها عبدالهادي النجار بطل رواية" زينب والعرش". ويمكننا أن نزعم بقدر من الثقة أنه يمثل مرحلة جديدة لنضج نموذج الصحفي الوصولي ، سواء في ذلك من حيث أبعاده الفنية أو الفكرية. وبناء على ذلك نستطيع أن نقول إننا نعرف الآن جوانب كثيرة من هذا النموذج المكتمل من خلال روايات المؤلف السابقة.

ويمكن القول إن ناجي في "الرباعية "يمثل المستقبل بالنسبة ليوسف السويفي بطلها. أما رحلة النموذج التي من القمة التي تربع عليها يوسف السويفي وتوقفت أحداث الرباعية عندها، وحتى النهاية التي آل إليها ناجي فتمثلها أيام عبدالهادي النجار في جريدة "العصر الجديد"، خلال الحقبة من سنة ١٩٥٦ إلى ما بعد سنة ١٩٦٧.

وأحداث الطفولة وصدر الشباب، والعوامل الأسرية التي أثرت في مسار حياة كل من الشخصيتين تكاد أن تكون متماثلة؛ فوالد عبدالهادي كان من علماء الدين في الظاهر، ولكنه كان -في الوقت نفسه- دعياً وفاسداً من الداخل، يكسب رزقه من قيامه بدور المهرج الذي يُضرب على قفاه في قصر مكي باشا أحد رجال الاقطاع في طنطا. وكان عبدالحميد أفندي السويفي (والد يوسف في "الرباعية")، بالإضافة لعمله مدرساً يقوم بدور قريب من هذا في قصر راتب بك. والأهم من ذلك أن كلا الأبوين كان ضعيفاً متهافتاً، كثيراً ما كان ضعفه ينكشف أمام الابن، فيكون هذا الضعف مبعث إصرار -في نفس الابن- لتحقيق أقصى قدر من القوة والنفوذ.

والملاحظ أن ثمة شخصية كبيرة السن تفرض وجودها دائماً في روايات فتحي غانم سواء كانت طيبة أو شريرة، وغالباً ما تتخذ هذه الشخصية دور الأب. ويرد فتحي غانم

هذه الناحية إلى حالة لاشعورية تنتابه في أثناء عملية الكتابة تملي عليه هذه الشخصية ودورها الخطير في الأحداث، وبالإضافة إلى ذلك، ينوه غانم بالدور الخطير الذي قام به والده في حياته هو. والوقائع التي يذكرها حول هذا الدور تذكر بالصورة التي جاءت عليها علاقة يوسف منصور، بأبيه كما يفصلها المؤلف في "زينب والعرش".

ويوسف السويفي وعبدالهادي النجار كلاهما يحتقر الضعف الإنساني، وكلاهما يرى أن أفضل طريقة للتعالي عيه ومجاوزته تكمن في بلوغ أقصى قدر من القوة والنفوذ المادي، واحتقار الضعف هو الذي يفسر تنكرهما للظل القديم، الذي يمثله الأهل والمقربون في الماضي. إن يوسف يخاطب أباه الميت فيما بينه وبين نفسه بقوله: "صدقني يا أبي، سأفعل ما لم تفعله أنت، سأطرد الخادمة كما كان يجب أن تفعل، وسأعيش لأصبح يوسف بك. يوسف باشا. وسأكون أكبر من كل هؤلاء المحيطين بي، سأرتفع فوق الفضيحة التي رأوها. سأمحو فقرنا، سأمحو قصة مبروكة من ذاكرتهم... بقدر ما هبطت أنت سأرتفع أنا، بقدر ما تحسرت أنت سأقوى أنا، بقدر ما مت أنت سأعيش أنا".

أما عبدالهادي النجار فقد قطع صلته بأهله في طنطا منذ اليوم الذي دفن فيه أمه، وبقي طوال ثلاثين عاماً لا يزورها، كما أنه لم يزر أياً من شقيقاته أو أشقائه، بل إنه حتى ليجهل أسماء أزواج شقيقاته، وأسماء أبنائهن، وامتد ازدراؤه بأهله ليشمل القطاع الذي انحدروا منه: الفلاحين، والإشارات التي تفصح من موقفه إزاءهم متناثرة بكثرة في أكثر من موقف.

-٢-

يدخل عبدالهادي كلية الحقوق بناءً على إصرار والده، كما كان الأمر بالنسبة ليوسف السويفي، وتسير حياته الجامعية في بداية الأمر في الطريق الذي سارت فيه حياة يوسف. فقد وجد في الكلية ما يخرجه عن وحدته، واشترك في ما يدور بين الطلبة من جدل سياسي حول حكومة صدقي وتحالف "الأحرار" و "الدستوريين" ضدها. وقد كان ليوسف تجربة مماثلة في السياسة، انتهت إلى اعتقال قصير، أصر في أثره على أن يحالف

صاحب السلطة كائناً ما كان معتقده أو اتجاهه.

كما تجمع بين الشخصيتين صفات نفسية مشتركة أهمها أن الواحد منهما كانت تنتابه حالة من الاغتراب عن النفس وهو يمارس أساليبه الانتهازية:" وكان [عبدالهادي] يعجب لنفسه.. فما من شيء يقوله، أو تصرف يقدم عليه إلا بدا له كأن شخصاً آخر هو الذي يتكلم ويتصرف. أما عبدالهادي الحقيقي فهو وحيد، يتفرج على هذا الشخص الآخر الذي تعامل مع الناس". أما يوسف السيوفي -الذي فقد ظله- فهو يقول: "عندما ما أهمس باسمي بيني وبين نفسي يخيل إلي أني أردد اسم شخص آخر لا أعرفه". ويقول: "أكلمه وكأني شخص آخر لا صلة له بيوسف". ويقول أيضاً: "لم أهتز لاعترافها، إنها ما زالت تتحدث عن يوسف آخرغيري".

غير أن حياة عبدالهادي في الجامعة لم تبلغ نهاية المطاف الذي بلغته حياة يوسف السويفي فيها. فقد مات والد عبدالهادي فجأة فاضطر لأن يقطع دراسته وأن يشتغل محرراً صغيراً في جريدة "الأيام"، وهو اسم الجريدة التي بدأ فيها يوسف السويفي حياته الصحافية، ثم تدرج عبدالهادي في عمله إلى أن غدا -وقت بداية الحدث الروائي- رئيساً للتحرير.

وهكذا يمكن القول إن وقائع حياة الشخصيتين خلال مرحلة جريدة "الأيام" متشابهة إلى درجة كبيرة في العملين، حتى إن المؤلف يشير إلى هذه الوقائع إشارة عابرة في الرواية الثانية مكتفياً على ما يبدو بما أورده من تفصيلات مسهبة في الرواية الأولى.

ولم تأت تسمية الصحيفة التي يتجمع فيها أبطال "زينب والعرش" بالعصر الجديد "من قبيل الصدفة لقد أراد المؤلف من روايته "عصراً جديداً" يتحرك فيه بطله الوصولي الواحد في العملين.

-٣-

في أعقاب الحرب العالمية الثانية يوجه أحد الأثراء الأمريكيين أنظاره نحو مصر لينشئ فيها مشروعاً استثمارياً يتصل بصناعة النسيج، فيتفق مع المليونير المصري

مدكور باشا على أن يقوم الاثنان معاً بإقامة مصنع للنسيج ينتج نوعاً جديداً من القماش يدخل في تكوينه القطن والنايلون. ثم أخذ مدكور باشا يشيع في أوساط رجال المال المصريين أن مشروعه هو الحل الوحيد لإنقاذ القطن المصري من البوار بعد ظهور عصر النايلون، فالحديث عن أهمية القطن المصري وميزاته، كما كان يؤكد المليونير الباشا، أصبح من قبيل الخرافة التي لا يصدقها غير الواهمين. إن معامل الأبحاث في مصانع فيشر (شريكه المليونير الأمريكي) تبتكر كل يوم أليافاً صناعية جديدة وأقمشة من نوع جديد، وهو يعبّر عن خشيته من أن يأتي اليوم الذي لا يجد فيه القطن المصري مشترياً واحداً، لذلك يقول مدكور باشا إن علينا أن نضع أيدينا في يد جاك فيشر ونطور صناعة النسيج.

وتمهيداً لهذا المشروع رأت الشركة الجديدة أن تقوم -من وراء ستار- بإصدار جريدة يومية تواجه الهجمات المتوقعة من كل جهة، الرأي العام...، والإنجليز، والأحزاب.

إن الجريدة من شأنها أن تكسب الشركة قوة خاصة بها لها تأثيرها في الرأي العام، وتسمح لأصحابها بأن يتحدثوا مع الجيمع. إن فيشر يؤكد بلسان مدكور باشا شيئاً بسيطاً جداً: المعلومات. المال بغير المعلومات لا يساوي شيئاً، ولكن مالاً ومعلومات يساوي سلطة جبارة قادرة على إنجاز أي مشروع. والصحافة لا تنقل المعلومات إلى القارئ فحسب، إنها تجمع أضعاف ما تنشره للقارئ من معلومات. كلها ستكون تحت أيديهم، وسوف يفيدون منها. ولن يكونوا أبداً، جُرنالجية، ولن يظهروا في الصورة على الإطلاق. كل ما سوف يفعلونه هو أن يختاروا الأشخاص المناسبين ويمولوهم ليصدروا الجريدة، وسوف يسهل لهم جاك فيشر عملية استيراد أحدث آلات الطباعة، وسوف يرسل لهم أية كمية يحتاجون إليها من الورق. وعندما يرتفع صوت يسأل مدكور باشا عن الشخص الذي بإمكانه أن يدير هذه الجريدة، يرد: ومن أصلح من عبدالهادي النجار.

ومن خلال ما يدور على ألسنة أصحاب الشركة المجتمعين من حديث حول عبدالهادي النجار يقدم الراوي الغائب نبذة مختصرة عنه. فيذكر أنه يرأس تحرير جريدة "الأيام" التي يدعمها مدكور باشا، ومن خلال الحوار بين الباشا وصحبة نعرف شيئاً عن حياة النجار

الخاصة، وصلاته الاجتماعية مع نجوم السينما وغيرهم من المشهورين، ويقف المجتمعون عند علاقته مع الممثلة ميمي وهي علاقة تذكر بعلاقة يوسف السويفي (في الرجل الذي فقد ظله) بالممثلة سامية.

وتنمو العصر الجديد، ويتزايد تأثيرها في الرأي العام مع مضي الوقت ما كانت تنهج عليه من أساليب الإثارة، فقد كانت تُعنى عناية خاصة بنشر أخبار الفضائح والجرائم وأسرار المشهورين والمترفين. وعلى الرغم من أن توزيع الجريدة ظل محدوداً نسبياً، فقد أدخل عبدالهادي في روع الناس أن جريدته توزع عدة مئات من آلاف النسخ يومياً، وأنها هي التي تعين الوزراء وتسقطهم. وعندما قامت الثورة سنة ١٩٥٢، كانت "العصر الجديد" على شفا هاوية من الإفلاس المادي. حتى وصل الأمر برئيس تحريرها درجة من اليأس، اقتنع فيها أن الباشا ليس بالسذاجة التي تجعله يستمر في تبديد أمواله في مشروع خاسر يستنزفه مثل "العصر الجديد"، ومن ثم فقد كان عبدالهادي يتوقع أن يسحب الباشا دعمه المادي عن الجريدة في أي يوم، لكن مخاوف عبدالهادي لم تتحقق؛ فالممول كان من الدراية وسعة الأفق بحيث يدرك أن أهمية الجريدة لا تقاس بحسابات الربح والخسارة الماليين، وإنما بمقدار ما تحظى به من تأثير في الأوساط الرسمية والشعبية.

وحين يموت مدكور باشا تكون الثورة قد وضعت أيديها على وسائل الإعلام المختلفة ومن ضمنها الصحف، وكانت "العصر الجديد" -بطبيعة الحال- من طليعة تلك الصحف.

-٤-

ويدخل إلى "العصر الجديد" الضابط أحمد عبدالسلام دياب رقيباً من السلطة على المادة التحريرية، ثم رئيساً لمجلس الإدارة بعد صدور قوانين تنظيم الصحف. يدخل وهو مشحون بالحماسة والرغبة الجادة في تخليص الصحيفة من الفساد والمفسدين. يدخل دياب وهو على يقين كامل أن عملية التطهير لا يمكن أن تؤتي ثمارها ما دام عبدالهادي النجار في موقع المسئولية في الجريدة ويزيد من هذا اليقين معايشة دياب للعمل عن

كثب ورؤيته لما يجري داخل دهاليز العمل الصحفي.

ويروح دياب يبحث عن التاريخ الشخصي لعبدالهادي، وعن نواحي الضعف الخلقي عنده. ولا يتورع عن اللجوء إلى طرق ملتوية في محاربة خصمه؛ فيستخدم وسائل التصنت على مكالماته الهاتفية، ويبث الشائعات المشينة -وبعضها مختلق- من حوله، بل إنه يدبر بعض المواقف المسرحية التي من شأنها تحطيم شخصية عبدالهادي أمام مساعديه من المحررين. وعلى الرغم من كل هذه الأساليب، فإن دياب يظهر بمظهر الورع التقي الذي لا يفوته فرض للصلاة. ونراه دائماً يؤكد تدينه لمن حوله بقوله إنه يحاول انقاذ البلد من الشر الذي يجثم عليها، وإنه لا يقطع عمله المتواصل إلا لثلاث: أهمها الصلاة، وثانيها الطعام، وآخرها النوم.وهكذا يبدو دياب مزيجاً من المثالية والحمق، والصدق والمناورة، وهو بذلك شخصية متفردة فنياً وإنسانياً، استطاع المؤلف من خلالها أن يرسم بهمارة ملامح رجال قدر لهم أن يقوموا بدور كبير في تاريخ مصر المعاصر.

ولكن الزاد الفكري القليل والتجربة المحدودة في ميدان المناورة أضعف من أن يشكلاً تهديداً جديا لعات متمرس مثل عبدالهادي النجار.. عندما يصبح دياب رئيساً لمجلس الإدارة يحصل على سلطات كبيرة من شأنها أن تطلق يده في عملية إعادة تنظيم الصحيفة على الصورة التي يراها. وكان من الطبيعي أن يكون من أول قراراته إبعاد عبدالهادي من العصر الجديد؛ ويعلن دياب قراره حقاً، ويسمى الأستاذ علي همام خليفةً لعبدالهادي على الرغم من أنه لم يكن للأستاذ همام خبرة عبدالهادي ودرايته ومهارته. بل كان همه نيل امتيازات مادية ضخمة تفوق ما كان يحصل عليه سلفه.

على أن الأمور لم تسلك الطريق الذي أراده لها دياب. فعبد الهادي كان يدرك جيداً -من خبرته الطويلة وذكائه الحاد- أن "الرئاسة" لا يمكن أن تستغني عن خدماته في هذا الوقت، ومن ثم فقد قابل قرار دياب بفصله من منصبة في برود لا يخلو من سخرية، وطلب إليه الاتصال بالمسئولين للتأكد منهم حول صحة قراره. ويُصعق دياب من هول المفاجاة،

فإن قادة الثورة يطلبون إليه إلغاء قرار عزل عبدالهادي لأن ذلك خطأ جسيم، فهم لا يريدون أن يكثروا من أعدائهم، كان منطقهم يرى أن عبدالهادي ليس أكثر من خادم يستطيع دياب استخدامه كما يشاء، وأن دياب يخدمه بهذا القرار، ويجعل له أهمية، في حين أنه في الحقيقة لا قيمة له، والتطهير ليس بفصل أمثاله؛ فالمهم أن يعرف دياب كيف يسيطر عليه.

إن صمود عبدالهادي واستمراره في قمة المسؤولية يعود إلى عاملين يتصلان بالهدف والأسلوب في التعامل معه لدى كل من السلطة الثورية والرجل الذي يمثلها في الجريدة؛ فما من شك في أن دياب لم تكن تعوزه النوايا المخلصة وهو يسعى إلى تطهير الجريدة من الفساد الذي يجسده عبدالهادي. ولكن الطرق التي هاجم من خلالها غريمه لم تكن في مستوى نزاهة الأهداف التي انطلقت منها، كما أنها لم تكن تتفق ونزعة دياب الدينية المثالية. وحين يقترن الانفصام بين المعتقد والسلوك بضعف الحيلة وقلة الدراية، فالهزيمة والسقوط واقعان لا محاله. وهكذا كانت نهاية دياب. استهلت بخذلانه أمام عبدالهادي وانتهت بانهياره النفسي والجسدي نزيلاً في إحدى المصحات.

أما عن جانب السلطة، فإن علاقتها بعبد الهادي وأمثاله من المحترفين الذين لا يدينون بالولاء سوى لأنفسهم، لم تكن تختلف في جوهرها عن علاقة السلطة والجهات الخاصة بهم في خلال العهد السابق. فقد أفادت السلطة الثورية بدورها من هذه الفئة الانتهازية التي ترتبط بالحاكم أياً كانت هويته السياسية ، في الترويج للمرحلة الجديدة وفرسانها.

-٥-

وتستكمل شخصية عبدالهادي أبعادها النفسية والسلوكية من خلال بعض الشخوص الأخرى التي تتجسد فيها عناصر معنوية كعنصري الخير والشر. وقد استطاع المؤلف وهو يبسط ملامح هذه الشخوص التكميلية أن يقيم توازناً دقيقاً بين العاملين اللذين يحكمان دورها الروائي. وهذان العاملان هما: كيان الشخصية الخاص ومكانها في الحبكة الروائية

وإسهامها في صنع الأحداث، ثم إثراء الشخصية الرئيسية وإبراز سماتها الإنسانية عن طريق تجسيد العناصر التي تحرك نوازعها وتملى سلوكها.

وتبرز من هذه الشخوص التكميلية في "زينب والعرش" شخصية حسن زيدان الذي يمثل عنصر الشر الخالص في شخصية البطل، و يوسف منصور الذي يمثل بقايا ضمير عبدالهادي التي لمسنا بداياتها (في النموذج بعامة) من خلال ذلك القلق الذي كان يطارد يوسف السويفي بطل رباعية "الرجل الذي فقد ظله"، ويحول وبينه وبين الشعور بالسعادة وهو في قمة انتصارته.

وتسير شخصية حسن زيدان في اتجاه واحد لا تحيد عنه، فهو رجل المهمات القذرة في "العصر الجديد"، وعلى استعداد لأن يلعق الأحذية -فعلاً لا قولاً- مدرب على كتابة التقارير السرية وإطلاق الشائعات، ولا يهمه من الجهة التي تستخدمه سوى أن تكون هي الجهة التي بيدها الأمور، وطبيعي أن يحتقره عبدالهادي، لأنه يمثل الجانب الكريه من شخصيته، ولكنه يتمسك به أيضاً لأنه جزء من نفسه. فهو يقول له: "صورتي الحقيقية أخفيها فيكم أنتم!! انظر وجهك في المرآة يا حسن.. ستجد الكهولة أكلت وجهك.. أنت ما زلت في الخامسة والثلاثين.. ولك وجه عجوز في الستين.. هذا الشعر الأشيب.. هذه التجاعيد في وجهك.. هذا التهدل في جفونك.. هذا الصوت المتحشرج.. أنا ما زلت أراك كما كنت.. وأرى في ما حدث لك شيخوختي أنا.. أنا أكرهك؟ أكره تلميذي؟ أكره ابني؟ مستحيل أن أكرهك يا حسن زيدان إلا إذا كرهت نفسي، وأنا بكل تأكيد لا أكره نفسي".

ومن الطبيعي أن ينجذب المرء نحو من يمثل الجانب الذي حرم منه حقاً. لذا فقد كانت مشاعر عبدالهادي نحو يوسف منصور من نوع مختلف، فهذه الشخصية تمثل بوضوح الجانب الخير الذي تصبو إليه بقية الضمير لدى عبدالهادي. وهو الجانب ذاته الذي كان يتوق إليه يوسف السويفي. ولعله ليس من قبيل الصدفة أن تختتم الرواية الأولى بمناجاة البطل للطفل "يوسف" الذي نراه رجلاً في "العصر الجديد": "أنا طفل، كلماتي كلمات

طفل عرفت الذي علمني، وهو الطفل، إنه باق معي، لم يذهب، لم يبعد، حبيبي الطفل، يوسف عبدالحميد، أنت مختبئ في داخلي".

-٦-

جاء يوسف منصور إلى "العصر الجديد" للعمل فيها وقد حمل معه توصية من مذكور باشا إلى عبدالهادي. وكان الأخير يعيش حالة من التوتر والترقب بسبب الأزمة المالية التي كانت تعيشها الجريدة في الأيام الأخيرة التي سبقت قيام ثورة ١٩٥٢. ومن خلال عدد من الأسئلة وجهها عبدالهادي ليوسف استطاع الأول أن يستشف أن الباشا لا يفكر في التخلي عن الجريدة. ومنذ ذلك الحين أصبح عبدالهادي يعلل سر تعلقه بيوسف منصور أمام الآخرين بأنه يجلب إليه الحظ.

واللقاءات الأولى بين عبدالهادي و يوسف تذكرنا بتلك التي جرت بين محمد ناجي ويوسف السويفي . فكل من ناجي وعبدالهادي يحث تلميذه على توسيع تجاربه في الحياة، وبخاصة في عالم النساء. وكل واحد من الشابين كان يستمع إلى نصائح ولي نعمته بقدر من الخجل. ويصطحب ناجي تلميذه يوسف إلى الحفلات التي كان يقيمها الفنانون، وإلى بيوت القمار، ويتعرف إلى سامية سامي في إحدى هذه المناسبات، وهي المرأة الوحيدة التي أحبها يوسف السويفي بصدق ولكنه لم ينتهز هذه الفرصة ، بل خشي أن يعوقه الزواج عن بلوغ المجد. وعن طريق اصطحاب عبدالهادي ليوسف إلى مثل هذه الأماكن، يتعرف الثاني إلى زينب الأيوبي، ولكنه لا يدع الفرصة تفلت من يده، بل يتزوج زينب وينجب منها، ويكون زواجه نقطة انطلاق كبيرة نحو حياة إيجابية. وبذلك يحقق يوسف الجديد ما كان قد أخفق فيه سميه القديم.

ولكن المواقف المتشابهة لا تعني أن العلاقة بين محمد ناجي ويوسف السويفي من جهة، وبين عبدالهادي النجار ويوسف منصور من جهة أخرى قد سارت في اتجاه متطابق إلى النهاية. إن التماثل قد وقع في العلاقة بين ناجي ويوسف البريء، وبين عبدالهادي ويوسف البريء أيضاً فحسب، وحين جاء يوسف السويفي إلى ناجي كان ما يزال محتفظاً ببراءته -أو بظله- وحين فقد الظل سارت علاقته مع ناجي على نحو لا يختلف كثيراًعن

العلاقة بين عبدالهادي وحسن زيدان. أما سير العلاقة بين عبدالهادي ويوسف منصور، فقد كان امتداداً لسير العلاقة بين ناجي ويوسف السويفي في مرحلتها الأولى حين كان الأخير ما زال محتفظاً بظله.

-٧-

وقد ذكرنا أن جزءاً كبيراً من الظل القديم (في رباعية "الرجل الذي فقد ظله") يمثله ذلك الوالد الضعيف الذي ما فتئ ضعفه يطارد الابن بعد موته سواء من خلال الخادمة التي تزوجها والد يوسف السويفي وأنجب منها، أو من خلال ما كان ينتاب عبدالهادي من شعور بالمرارة والأسى حين كان يلحظ مواقف يوسف منصور النابعة من ثقة عظيمة بالنفس ورثها عن أبيه المستشار. مثل هذه المواقف كانت تنكأ جراح عبدالهادي الغائرة وتبعث إحساسه بمأساته التي يعي تماماً أبعادها. وها هو عبدالهادي يدافع بضراوة عن نفسه، ويروي ليوسف حكاية عن أبيه، وكيف اضطر ذات يوم للتذلل أمام الأقطاعيين واستجداء معونتهم، يقول: "ولتفهم أنني عندما سمعتك تتهمني وجدت الموقف الذي حدث منذ أكثر من ثلاثين عاماً يتكرر، خيل إلي أنك تريد أن أذهب معك إلى الباشا دياب لأقنعه ببراءتي وأتذلل له.. خيل إلي وكأن الذي يخاطبني هو أبي... عاد من قبره يطلب مني أن أهين نفسي.. إنني في الحقيقة لم أر سوى نفسي.. لم أر سوى أبي.. أنت أيضاً لا تعرف أبي، أقول إنه كان مهرجاً رخيصاً.. كان يعيش على فتات موائد أعيان الغربية.. كانوا يسمونه "الشيخ إبليس" ولا أستبعد أنهم كانوا يتسلون في سهراتهم بصفعه على قفاه... نعم هذه هي الحقيقة.. أقولها لك حتى تفهمني وتعذرني.. حتى لا تخلط بين ظروفك وظروفي.. إن حياتي كانت قاسية.. ولم يكن لي أب أتحمس للدفاع عنه كما تفعل أنت.. إنني أحسدك على طفولتك.. أمثالنا لم يعرفوا هذه الطفولة أبداً.. أنت توافقني على أن صداقتنا ليست فيها مصلحة شخصية من أي نوع وليس هناك مكسب أسعى للحصول عليه من ورائها".

هكذا نفهم بوضوح أن عبدالهادي يدافع عن نفسه أمام الجزء الذي ما زال حياً من ضميره، أمام من يعده جزءاً من نفسه. أما المثال الذي طالما تاق لأن يصل إليه. أمام

الوحيد الذي أحبه في حياته واطمأن إليه. إنه يلتمس -أمامه- العذر في أبيه الذي لم يورثه غير الضعف والوصولية، فما كان منه إلا أن خلف وراءه (في طنطا التي لم يزرها طيلة ثلاثين عاماً) نصف الميراث، وكرس النصف الثاني سبيلاً للمجد.

أيام الجفاف*

يوسف القعيد

يوحي الاغتراب على مستويه المادي والفكري بضرب من العزلة بين المغترب ومحيطه، وهذه العزلة هي التي تجعل من الممكن القول إن كل مغترب هامشي بالضرورة في حين ليس كل هامشي مغترباً؛ أي إذا افترضنا أن المثل الأعلى للإنسان هو الوصول إلى التوازن بين الذات والموضوع، بين الذات والمجتمع الخارجي، فإنه بقدر اقتراب الإنسان من التوازن تنتفي الهامشية والاغتراب، وبقدر التنافر يكون التنائي، فالمجهود الواعي الذي يبذله بطل الاغتراب للانتماء وللوصول إلى التوازن هو فجر الشخصية الإيجابية، فجر البطل الإيجابي. إذ إن البطل المغترب يكون بالضرورة مثقفاً، واعياً بذاته وبمجتمعه، وهو يمثل "الجديد" بالنسبة لهذا المجتمع. ومشكلته (كما يذهب إلى هذا أحمد الهواري) هي عدم القدرة على التكيف مع بيئته الهابطة، ولكنه في الوقت نفسه يشعر بمسئوليته، هذا الشعور بالمسئولية هو البذرة الإيجابية؛ فالمغترب هنا يمثل المثقف غير العادي المتفوق بالنسبة للواقع المنشود الذي يصبو إليه، والهامشي أيضاً يمثل هذا الوعي ولكنه لا يرقى إلى مستوى المغترب.

وفي ضوء التمييز بين "الهامشي" و "المغترب"، يمكننا أن نذهب إلى أن رواية "يوسف القعيد" أيام الجفاف" تطرح رؤيتين، الأولى للمغترب وتمثلها مرجعية المؤلف نفسه، والثانية للهامشي، وتمثلها شخصية بطله خلف الله البرتاوي.

جاء تصوير القعيد لبطله إنساناً فقد اللغة المشتركة مع مجتمعه، يرى العالم مسطحاً، بلا تاريخ ولا أعماق. وعلى الرغم من أن الرواية تسرد بصوت الأنا، فإن رؤية المؤلف تبسط نفسها بوضوح يكاد أن ينال من فنية الرواية. وبخاصة عندما يخفت صوت الشخصية ليبرز مكانه صوت المؤلف. فواضح أن كثيراً مما يرد على لسان البطل إنما يعبر عن موقف المؤلف ورؤيته الشخصية لا رؤية بطله؛ فالمؤلف يحمّل وعي بطله بأكثر

---

* دار العودة، بيروت، ١٩٧٤.

مما قرره له. من ذلك مثلاً أنه يصوره على وعي كامل بالمأساة التي يعيشها وبأسباب هذه المأساة. وهذا لا يتأتى إلا لشخصية مثقفة. وواضح أن مفهوم المثقف لا ينطبق على خلف الله البرتاوي، ذلك أنه يفتقد الموقف الحضاري الذي يميز المثقف فيجعله على اتصال يجري حوله: "أما بخصوص التأميم والتطبيق الاشتراكي ومشاكله، وتشكيل الاتحاد الاشتركي، وحرب فيتنام، كل ذلك لم أتطرق إليه، فمعلوماتي، في هذه النواحي كانت معدومة تماماً". ولكنه لا يلبث أن يبدي إدراكاً لأمور أصعب بكثير من المسائل السابقة: "فالإنسان في تصوري، ليس هو إمكانية الأشياء التي لم يكنها بعد، بل هو مجموع إخفاقاته وتعاساته، هو بمقدار الأحلام التي وئدت، والآمال التي لم تتحقق بعد.. "والناس هنا يعيشون ويموتون، وتمضي بهم الحياة بطيئة، مع الدورات العادية للفصول، وقد تحدث تغييرات كثيرة في العالم، وتصل إليهم من الراديو، أو من أفواه الذي يسافرون كثيراً، إلا إنهم لا يشعرون بهذه التغييرات إلا ببطء شديد، لدرجة أنه مهما حدث في العالم، فإن كل شيء ينكسر على الجدار الخارجي لحياتهم، ولم يكن يسبب أي تموجات عاطفية لهم. قد تحدث الأزمات السياسية، الثورات، الكشوف العلمية، الحروب. لهفتهم على مجيء دور المياه الذي تأخر يوماً واحداً، إلحاح لقمة العيش عليهم، البحث عن قطع النقود التي لا تبقى في راحة اليد سوى جزء صغير من الثانية، في الحرث والزرع، والسهر بجوار المحصول، في جر المياه، في محاولة الغوص حتى الأعماق في نثر الحياة اليومية، بكل تفاهتها ومللها، وهو لا يدركون أن هذا هو قدرهم، وقدري أنا أيضاً".

وتجبهنا الرواية منذ البداية بعنصرين في شخصية البطل تجعلان منه شخصية هامشية: أولهما إحساسه بالغربة، وهو إحساس يلاحقة في كل خطوة يخطوها، وفي أي مكان يحل فيه، حيث يمتزج مستويا الغربة المادي والنفسي في وحدة واحدة: "وعندما حضر إلى الكمساري أعطيته عشرة قروش، وطلبت منه تذكرة إلى الرزيمات. نظر إلي الرجل يتساءل، خفضت بصري، أعطاني تذكرة إلى الرزيمات، وقرشين (ونصف)، وطلبت منه أن يدلني على الرزيمات حال وصولنا إليها، حيث إنني غريب.

- ما هو باين عليك.".

والعنصر الثاني الذي يجسد هامشية البطل هو إحساسه بالعجز إزاء الواقع الخارجي، وعدم قدرته على إحداث أي تغيير في هذا الواقع: "إننا إما أن نحيا حياتنا، نملؤها بوجودنا، أو نتحدث عنها. وأنا من النوع الثاني، الذي قدر له، مكرها، أن يتحدث عن حياته". وما حياة خلف الله البرتاوي، إلا رحلة العاجز في سبيل التغلب على العزلة.

ويتضافر التكوين النفسي للشخصية مع الظروف الخارجية (سياسياً واجتماعياً واقتصادياً) في رسم أبعاد مأساة خلف الله.

وشأن الذين لازمهم الإحساس بالعجز، فإن البطل يرد أسباب هذا العجز إلى قوى خارجية لا حيلة له بها أو أمامها. وأكثر هذه القوى طغياناً في موقف خلف الله البرتاوي هو هيمنة الوالدين: "أفهمتني أمي، نيابة عن أبي، صباح حضوري إلى هنا، بل طلبت مني بحزم أن أعد كشفاً بكل قرش أصرفه، في أي وجه كان، وذلك لعرضه على أبي، وكان في صوتها رنة من وجد أخيراً، ووسط التية، قشة نجاة صغيرة، ولابد من المحافظة عليها".

وفي موضع آخر يطرح المؤلف إسقاطاً سياسياً ضمن سياق الذرائع التي توردها الشخصية: "لم يكن لي في الزمان الأول أصدقاء بالمعنى المعروف، ولم أتراسل مع أي صديق، سوى رسالة كتبها لي زميل فصيح اللسان، ونحن في المدرسة الإعدادية، أرسلتها إلى الرئيس أطلب منه صورة، موقعة منه شخصياً، كنت صغيراً، ولا أجيد التعبير عن نفسي بالكلمات، ولا أشعر بأنه تربطني بهذا العالم، علاقة من أين نوع كان".

ولس من باب المصادقة أن يرد النصان السابقان في هامشين؛ فهما يشيران إلى الإحباطات التي صادفها البطل على المستويين العائلي والسياسي وترد إليها عزلته وهامشيته. وورودهما على هذه الصورة (في الهامش) يعمق الإحساس باليأس وللامبالاة. ومن هنا فقد سارت رحلة البطل في سبيل الخروج من عزلته في طريق مسدود، وهذا راجع

-حسب تعبيره- إلى أنه لا يجيد التعبير عن نفسه بالكلمات، وكونه بطيئاً جداً في إقامة أي علاقات مع الآخرين. ويذكر (في هامش آخر) أن سبب ذلك ارتباطه بأمه في طريقة فهمه للعالم: "فأمي تتصور أن كل الناس أشرار، حُساد، يسرقون الكحل من العين، عدا أسرتنا، وأفهمتني أمي ذلك منذ أيام الطفولة الأولى..".

ويدفعه انصراف الناس عنه، بعد أن عرفوا أنه "فارغ وتافه" إلى محاولة كسر طوق العزلة عن طريقين، الأول: كتابة الرسائل إلى أهله أولاً، حتى ضاقوا ذرعاً بالتفاهات التي يحشو بها رسائله وطلبوا إليه الكف عن مراسلتهم. وعند ذلك اتجه إلى مراسلة الهواة الذي ينشرون أسماءهم في المجلات. ولكنه عندما لم يتلق رداً من أي واحد منهم بدأ يدبج الرسائل لنفسه ويعنونها بعنوانه، ويوقعها بأسماء المعجبات أو أسماء معارفه وأهله.

أما الطريق الثاني، فهو تدوينه مذكراته، فأصبح يكتب كل ما يحدث له في كراسة من كراسات تحضير الدروس، وكان يهتم بكتابة الأسماء والوظائف لذوي المراكز المهمة الذين يحتك بهم في موقعه: رئيس المدينة، العمدة. وكيل مكتب البريد؛ إذ كان يحس بشيء من الانبهار والقشريرة وهو يكتب أسماءهم.

وقد آل به الأمر لأن يصبح حديثه إلى نفسه (حديث الإنسان إلى إنسان آخر) عادة من أهم عاداته، وحديث النفس حالة لا يقع فيها -عادةً- إلا من خلا عالمه من كل شيء تقريباً، ولم يتبق له سوى نفسه. "وفي كل حديث، كنت أشرح أحداث اليوم المنصرم، أحلم، أتمنى، بل أنتقم، وأعيد في هدأة الليل، تنظيم يومي من جديد، وأحذف وأعدل كي تستوي كل الأمور".

وينتهي به الأمر، بعد أن يئس تماماً من عقد أية صلة تنتسب إلى الواقع، إلى إقامة علاقة مع شبح امرأة لا يكاد يعرفها. هنا وفي العالم الذي تحكمه القوى الغيبية، حاول خلف الله البرتاوي أن ينتصر على الواقع الخارجي بطريقة جديدة: "وواجهت الأمر بلذة وشجاعة أهملت ملابسي، وأطلقت لحيتي، وبدأ الفرّاش الجديد، يقف على بعد واضح مني، وأصبحت تصرفاته تجاهي، تشي بأقصى درجات الخوف مني، حتى التلاميذ،

انصرفوا في نهاية الأمر عني، وأهل العزبة، من الرجال، نادراً ما كانوا يوجهون إلي السلام".

وهكذا تنتهي محاولات خلف الله الهامشي للعثور على إنسان في هذا العالم الواسع الكبير الذي لا تحده حدود، إنسان يلتفت إليه، ويحاول أن يرسم صورته الباهته في خياله.. هكذا تنتهي محاولاته إلى الإخفاق، لأنها انطلقت من الذات إلى الذات دون أن تمر بالواقع فتؤثر فيه وتتأثر هي أيضاً به، ولكن إلى أي مدى كانت مسؤولية الواقع عن هذه المعادلة؟ وهل الهامشي نبت وحشي لا علاقة له بمحيطه؟

إن الإجابة عن السؤالين السابقين تلزم أخذ مرجعية المؤلف في عين الاعتبار، وهي مرجعية تصدر عن إحساس لافح بالواقع المتداعي، ربما بفعل الهزيمة الشاملة سنة ١٩٦٧. كما ينبغي ألا يخدعنا ظاهر الأمور؛ فننظر إلى شخصية خلف من خلال بعدها الذاتي فحسب؛ فمن الواضح أن إغراق هذه الشخصية في هامشيتها الخاصة يومئ إلى حركة أكبر تستحضر واقع الشخصية الوطنية، وما حاق بها من هامشية وارتداد نحو الذات العاجزة.

الباب المفتوح*
لطيفة الزيات

إذا جاز لنا أن نصنف الأدباء حسب جنسهم فتقول: أدباء وأدبيات، فإن لطيفة الزيات تبرز واحدة من أهم الأديبات العربيات في العصر الحديث من زاوية واحدة على الأقل من الزوايا التي ننظر فيها إلى الأدب، وهي هنا أدب الهم والعام، وطنياً كان هذا الهم أو اجتماعياً.

ولقد عاشت لطيفة الزيات حياة حافلة بالعطاء العلمي (الأكاديمي) والنضال الفكري السياسي، وظلت طيلة حياتها التي امتدت اربعة وسبعين عاماً مخلصة للمبادئ التي آمنت بها، وفيه للفكر الذي سارت على هديه. وكتبت من وحيه، وربما كانت تجربة نضال لطيفة الزيات واضطهادها -سياسياً- بل سجنها ومحاولة التنكيل بها تجربة فريدة في دنيا المرأة العربية المثقفة، فكانت لطيفة الزيات نموذجاً معبراً وفريداً لما يطلق عليه المثقفة الثورية، ذلك النموذج الذي يكتسب أهلية النمذجة من اقتران الفكر والعمل لديه، وتحمل النتائج، بل التضحيات، تبعاً لذلك.

ماتت لطيفة الزيات سنة ١٩٩٦، وتركت وراءها إرثاً شامخاً من الأعمال الإبداعية والدراسات الأدبية والفكرية، وكان آخر ما قرأته لنا رواية قصيرة بعنوان "الرجل الذي عرف تهمته" التي نشرت في مجلة "أدب ونقد" عدد ايلول ١٩٩١، وهي تحكي قصة "عبدالله" المواطن البسيط الذي تبهظه أعباء لقمة العيش ونسمة الحرية، في زمن أصبح فيه عبدالله وأمثاله مطالبين بتسديد فاتورة التخبطات السياسية والاجتماعية التي عاشها مجتمعهم خلال العقود الأخيرة.

والأرجح أن لطيفة الزيات قد استوحت تجربتها الخاصة التي خاضتها في الشارع المصري في اعقاب الحرب العالمية الثانية، في كتابتها لأروع أعمالها الروائية "الباب المفتوح" التي صدرت عام ١٩٦٠. وتصور الرواية حقبة النضال الوطني في مصر ضد

* القاهرة، ١٩٦٠.

الوجود البريطاني، وهي الحقبة التي تمتد من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى اندحار العدوان الثلاثي وخروج القوات البريطانية، ومعها سائر القوات الغازية، في مطلع عام ١٩٥٧، وتمثل ليلى بطلة الرواية جيلاً عاش وسط ظروف قاتمة، وكان ضحية لتقاليد أوصلته إلى طريق مبثوث بالخوف وعدم الثقة بالنفس، وأثناء الانتفاضة الوطنية التي عاشها الشارع المصري أعقاب الحرب الثانية، استطاع هذا الجيل أن يعبر هذه الطريق، وأن يحقق ذاته، وأن يسهم بشكل جلي في صنع حاضره الاجتماعي ومستقبله السياسي.

وعندما تغدو ليلى طالبة في المرحلة الثانوية تبدو ناضجة سوية ومثالية في أخلاقها ومطامحها، ويتفتح قلبها على علاقة حب مع ابن خالتها عصام، وتخوض الصبية تجربة الحب العفيف بكل ما تملكه من عواطف وأحلام. غير أن هذه التجربة تنتهي إلى خيبة أمل مريرة حين تكتشف ليلى ما تنتطوي عليه شخصية عصام من أنانية وجبن، فهو يرفض التطوع لقتال الأعداء أسوة بالشباب في ذلك الحين، كما أنه لا يتورع عن إقامة العلاقات المشبوهة مع بعض البغايا.

ولم تكن تجربة ليلى مع أستاذها في الجامعة، الذي يدرسها الفلسفة، بأفضل من تجربتها مع عصام، فحين يصبح هذا خطيبها، يتضح لها أنه رجعي وانتهازي، ينظر إلى الحب على أنه دواء يعالج به الإنسان غرائزه، وهو يرى في نفسه، مثقفاً ينتمي إلى فئة منذورة لتوجيه الناس وقيادتهم فحسب، ومن ثم لا تجوز مطالبته بالانضمام إلى صفوف المقاتلين في الجبهة. فلا عجب ان تلفظه ليلى وتعود إلى روحها الحقيقية ممثلة في الإنسان الذي أحست بفطرتها أنه يجسد المعاني التي تؤمن بها... كان هذا حسين.

عندما وقعت عينا البطلة على حسين زميل شقيقها المتطوع معه في منطقة القنال انجذبت إليه، ولكن صدمة حبها الأول لعصام جعلتها تقابل بحذر محاولات حسين التقرب إليها، وعندما يعرض هذا علي الفتاة أن ترتبط به، قبيل سفره إلى الخارج في بعثة تعليمية، تماطل ليلى ولا تلزم نفسها بوعد أو عهد، وفي خضم هذا التردد تتم خطبتها إلى الدكتور رمزي. وتتزامن عودة حسين من بعثته مع بدء العدوان الثلاثي، وفي الوقت نفسه تتزامن معركة القناة وموقف كل من الدكتور رمزي وحسين إزاءها مع المعركة

النفسية (العاطفية) التي تعيشها ليلى. وسرعان ما يكون الموقف العام لدى البطلة هو العامل الذي حسم ترددها وجعلها تلفظ خطيبها وتتجه نحو الإنسان الذي أحب وطنه وأحبها أيضاً، ومن ثم فقد جمع بينهما الإيمان المشترك بالموقف الذي تتبناه الأمة من العدوان.

هكذا يمكن القول إن لطيفة الزيات تنجح في "الباب المفتوح" في عملية مزج العام بالخاص ضمن لحمة تعبيرية متآزرة، يقول أحد النقاد: إن الفن يلجأ إلى الخاص للتعبير عن العام، ويمزج بين القضية الخاصة والقضية الوطنية بحيث تصبح قضية البطل الأولى، الخاصة والعامة معاً، قضيته الأثيرة.

ومع أن "الباب المفتوح" يمكن ان تنتمي إلى ما صنفه بعض الدراسين بـ "أدب مرحلة" فإن مثل هذه الأعمال تظل تحمل بالنسبة للمتلقي العربي تجارب حميمة تغني وجدانه وتثري آفاقه، وعلى اية حال فإن الواقع الذي صورته رواية لطيفة الزيات ليس بعيداً عن الواقع الذي تعيشه الفتاة العربية ويحياه الفتى العربي اليوم؛ إذ ما زال هذا الواقع يشهد القضايا نفسها، وتحركه إنسانه الهواجس ذاتها، وما زالت نماذج ليلى وعصام ورمزي وحسين تضج بيننا ، وتملأ الحياة من حولنا.

العيب*

يوسف إدريس

يرى غالي شكري أن القارئ لأدب يوسف إدريس القصصي يلاحظ أنه يشفق دائماً على شخوصه المثقفة التي يعجز سلوكها عن اللحاق بركب المبادئ التي نشأت عليها، فنراه يرد ذلك إلى معادلة جبرية تقول إن الشر لدى البشر ثمرة الوضع السيء للمجتمع. ويقول السيد يسين إن الفرد يتعلم في البيت والمدرسة والجامعة مجموعة من القيم الخلقية، حتى إذا خرج إلى مجال العمل، يوقن أن ما تعلمه ليس قابلاً للتداول في الحياة العملية. ويرى في مجال الحياة الواقعية من الصور ويكتسب من الخبرات ما يجعله يؤمن بأن كل ما تعلمه من قيم خلقية أمور مثالية لا تصلح للتعامل في مجالات الحياة المختلفة وبخاصة في مرتكزاتها الاقتصادية، فيبدأ في تبني ضروب التبرير التي يلجأ إليها الناس وهم يمارسون تلك الصور من السلوك المنحرف. وعلى هذا فإن سقوط بطلة رواية "العيب" في نهاية الأمر جاء نتيجة للأوضاع الاقتصادية، وبخاصة تلك التي يفرض في ظلها نظام لا قبل لموازنة أسرة محدودة الدخل من البرجوازية الصغيرة بقيمها التطلعية بمواجهة أعبائه.

ولكن، قبل سقوط البطلة "سناء" كان سقوط الباشكاتب صفوت "الدنيا يا بنتي.. العيشة... أنا ما هيتي كلها بعد الخصومات ١٩ جنيه و ٢٣٠ مليم.. ومصاريف بيتي في الشهر ما تقلش عن خمسين أو ستين جنيه.. عندي ولدين في الجامعة.. وبنتين وولد في الثانوية.. وبنت في المعهد، وعيلين صغيرين في ابتدائي ولي أخت مطلقة.. وقاعدة معايا هي وولادها تلاتة، منهم واحد طلعناه وبيشتغل عامل في مصنع. ساكن في بيت الناس بيحسدونا عليه ومع كده إيجاره تمانية جنية ونص.. بند الأدوية بس بياخذ منا بالميّت خمسة جنيه في الشهر غير الدكاترة".

ومع أن المؤلف يرد سقوط الرجل والمرأة على حد سواء في روايته لأسباب اقتصادية فإنه يميز بين موقف كل منهما إزاء القيم؛ فيرى أن عالم الرجل تختلف فيه المقاييس

---

* مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت).

وفقاً لضروب المنافع.. عالم تحكمه مبادئ مختلفة، بل متناقضة، ولا بأس في نظر الرجل -كما يرى المؤلف- من هذا التناقض: "الظاهر الرجالة دول عندهم لكل مبدأ دوسيه، الشرف في بيته غير الشرف في عمله والحرام في الليل غير حرام في النهار والفضيلة ما تمنعش الرذيلة كله موجود مع بعض في حالة تعايش سلمي". أما القيم عند المرأة فهي مجموعة مترابطة متماسكة. ويتولى الراوي بنفسه مهمة الدفاع عن قيم المرأة فيقول: كلها قيم متحدة واحدة الحرام فيها حرام في مختلف الظروف والأحوال، والحلال أيضاً واحد، والعيب في العمل مثل العيب في الشرف، وما يعيب في البيت يعيب أيضاً في المصلحة. كتلة مترابطة واحدة فرق كبير بينها وبين قيم الرجال الموزعة على أدراج ودوسيهات، بحيث يحيا الرجل صادقاً بأكثر من مقياس، وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام، ويستدعي إذا اضطرته الحاجة المقياس الذي يناسبها.. إذا اكتشف أن ابنه يدس لأخته عند أمه عاقبة بشده، وإذا ضبط نفسه وهو يدس لزميله عند الرئيس برر وشرح وأفاض في الشرح ليخرج نفسه منها كالشعرة من العجين. أبداً ليس مثل الرجل الذي باستطاعته أن يفقد إحدى قيمه دون أن يؤثر هذا على غيرها من القيم.. باستطاعته أن يكون زئر نساء ولكن في نفس الوقت تجده صادقاً وشجاعاً وأميناً، بل ربما تجده أيضاً شاعراً.

ويبدأ الحدث الروائي بدخول سناء مع أربع من زميلاتها لأول مرة إحدى المصالح الحكومية بوصفهن موظفات جديدات في هذه المصلحة. ولم تكن هذه المصلحة قد عرفت من قبل أية موظفة. وبذلك يدخلنا الراوي مع البطلة في مرحلة مثيرة؛ فالمكتب الذي تعمل فيه يضم أربعة من زملائها الرجال. وكانوا كلهم يتقاضون رشوة دائمة نظير تسهيل صرف أذونات الاستيراد لبعض الأثرياء مثل عبادة بك. ويريد الزملاء أن تشترك سناء معهم في عملهم غير القانوني لأنهم بذلك يطمئنون إلى أنها لن تستطيع الوشاية بهم، ومن شأن ذلك أيضاً أن يشعرهم بالراحة وينفوا عن مشاعرهم الإحساس بالذنب. إنها رغبة المنحرف في أن يجر كل الأصحاء إلى عالمه.. رغبة المشوه في أن يرى العالم مشوهاً. ولكن سناء تقف كالطود الشامخ في وجه محاولاتهم وتُبدي إصراراً لا يلين في

رفض التعاون في هذا السبيل. وهكذا يتسبب مجيء سناء في اضطراب كبير في المكتب، وينعكس هذا الاضطراب على نشاط الجماعة فيتقلص عدد الصفقات التي يبرمونها. ويعلق الرواي على تلك اللحظات المتأزمة في المكتب فيقول: "إن المذنب لا يحسد البريء، إنه يكرهه، ويحس به كأنه ضمير، وكأن الضمير هو الجزء البريء في قلب المذنب، وسناء، ذلك الجزء الخامس البريء في المكتب. كانت قد أصبحت كالضمير المقيم الذي لا يتحرك، والذي لا تخفى عليه خافية، والذي يقابل كل ما يدور أمامه بالصمت والسكون.. ليتها كانت تتكلم أو تنصح، أو حتى تشتم، ليتها تفعل أي شيء إلا أن تسكت.. والكارثة أنها ضمير مؤنث. إن الرجل لا يخجله كثيراً أن يرتكب الخطأ أو الحماقة أمام زميله الرجل، أي رجل، ولكن يخجل ببشاعته أمام الأنثى، أي أنثى".

هكذا كان إحساس الجماعة نحو زميلتهم الجديدة، وهكذا أيضاً كان إحساس محمد الجندي الذي لم يكن انحرافة، كانحراف الآخرين من زملائه في المكتب، نابعاً من ظروف اقتصادية قاهرة. بل كان نابعاً من طبيعته الفاسدة منذ أن "كف أبوه عن ضربه وعقابه وصب الأوامر والنصائح كالزيت المغلي فوق رأسه. مذ مات كأنما عاهد نفسه بعدها ألا يستمع لنصيحة أحد سواء كان مخطئاً أم مصيباً، وسواء كانت النصيحة من عاقل أم من أحمق بل لقد جعل شعاره بوعي منه وبغير وعي أن يخالف كل ما يقال له من نصائح، وهوايته الكبرى أن يعصى القانون، إن القانون يظل عدوه اللدود إلى أن ينجح في خرقه، والتعليمات تظل عبئاً لا يطاق إلى أن ينجح في العثور على وسيلة يستطيع أن يتحايل بها عليها. وليست فقط القوانين واللوائح المكتوبة، أكثر من هذا وأبعد، كل ما يأخذ شكل القانون، إذا تصادف ووجد الرخام أو القيشاني في أي دورة مياه يدخلها لامعاً نظيفاً أنيقاً لا يستريح إلا إذا أخرج قلمه الكوبيا وخطط وشخبط حتى يشوه من المنظر. إذا جلس على مقعد عربة الأتوبيس سرعان ما يخرج سلسلة مفاتيحه وبها المطواة الصغيرة ذات السلاح الحاد الذي يفتحه ويعمله في تخفف شديد، يقطعه حتى يطل القطن، وفي بوية الجوانب حتى يظهر معدنها. وإذا أردته أن يكرهك كره العمى انصحه نصيحة وانقده نقداً.".

وتقاوم سناء إغراء النقود، وتقاوم محاولات الجندي الفاضحة لضمها إلى زمرة حريمه. وفي الوقت الذي كانت تتشبت فيه بموقفها، كانت الأوضاح الاقتصادية للأسرة، وزمزة المكتب. تنسج من حولها خيوط المؤامرة. لقد حرم شقيقها الأصغر من دخول الامتحان بسبب عجز الأسرة عن توفير قسط الامتحان له. وكان موقفها المؤلم مع شقيقها في المدرسة، وهروب الصبي المفاجئ خجلاً من زملائه، ثم موقفها بين زملائها وهي تحاول -دون جدوى- جمع مبلغ القسط، وتذللها بعد ذلك لزملائها من أجل نصف الجنية المطلوب لشهادة طبية تبرر بها غيابها يوماً واحداً عن المصلحة، كل هذا كان من العوامل التي هزت ما درجت على الإيمان به من مسلمات: " ولكنها وذراعها تضم شقيقها أسامة ويدها تعبث بشعره فطنت إلى خاطر لم يطرق عقلها قبلاً، إن ما يحدث لأسامة والاضطراب الخطير الذي اجتاح حياته بعد حرمانه من الامتحان إن هو إلا ثمن "نظافتها" ثمن لم تدفعه هي ولكن تحمله وتسحق به هذا الصبي الصغير الذي لا ذنب له. إنه كالنبات النامي الذي لا بد له من الحصول على الماء والغذاء وإلا هلك، ولا بد لأهله أن يوفروا له هذا وبأي وسيلة، فهو كالنبات لا يهمه سوى مطلبه من الغذاء، لا يهمه أبداً نوع المصدر. ترى هل سيغفر لها الآن أو حين يكبر، وهي المسئولة عنه وعن عائلتها الصغيرة بإنها جعلته يقاسي من ضربة معطلة قاصمة فقط لتظل في نظر نفسها وفي نظر الناس محترمة نظيفة. إنها تعرف آباء وأمهات يحللون الحرام ليوفروا لأولادهم الغذاء والكساء، ومحمد الجندي في كل قدراته، لا يفعل أكثر من أن يوفر للجيش الجرار الذي أوجده على سطح الأرض حاجته. بمعنى آخر هو أن يضحي بذاته ويلوثها لينقذ أولاده، أيهما إذن أكثر نظافة؟".

وما أن تستقر سناء عند نتيجة كهذه حتى يضحي الطريق ممهداً أمام "صائد الذمم" عبادة بك لينفذ حيالها خطته التي أعدها -بالتواطؤ مع زملائها- منذ مدة طويلة: بذلك لم يعد يشغل سناء ورزمة النقود تجد طريقها إلى درجها سوى أمر واحد، ماذا يحدث لو أخذت الرزمة؟ . تساؤل يلقى ويعود دون أن تنتظر الإجابة عليه، كل ما كانت تريده مهلة خاطفة تستطيع بطريقة ما أن توقف هذا التساؤل المزعج. ولكن بدا وكأن عقلها نفسه لا

يريد هذه المهلة ولا يريد أن يفكر ويريدها أن تتصرف بوحي غرائزها البدائية الأولى. الغرائز التي تنجذب إلى الدفء والنور وتهرب من الظلام والبرد، التي تطمع وتستنكر على الآخرين الطمع.. وهكذا سقطت سناء.

ويجعل المؤلف من لحظة دخولها في زمرة المرتشين بداية لسقوط مريع وشامل، فيقسو على بطلته، يهوى على رأسها بالبلطة -كما تقول نعمات فؤاد- في الصفحة الأخيرة.. في السطور الأخيرة حين يلقي ببطلته في قرار الهاوية. وقسوته تأتي في أنه لم يتدرج بها في طريق الرذيلة.. لم يحطها بسطوة الإغراء والجرأة ليجعل لها بعض العذر حين عرضت نفسها على محمد الجندي، ولعل هذه النتيجة تفسر صعوبة بيع النساء ذممهن، لأن الخطأ هنا لا يتوقف عند هذا الحد، بل يجاوزه إلى ما هو أخطر. إن الدمار سيشمل ذات المرأة ووجودها المعنوي كله، إذ الحرام عندها حرام تحت مختلف الظروف، والعيب في العمل مثل العيب في الشرف. فمن تقبل الدنية في العمل ما أيسر أن تزل بها القدم وإن كانت قبلاً عصية على الغواية والتذلل. وهذا أمر لا جدال فيه إذا قبلنا حقاً أن مجموعة قيم سناء مجموعة مترابطة. أما في مجتمع كمجتمعنا حيث تختلط القيم، فمن الممكن -في ضوء ما هو معروف مما يدعى بصراع القيم -أن نجد وجهه نظر أخرى تخالف ما تذهب إليه نعمات فؤاد؛ فاللص مثلاً، على الرغم من أنه فقد بعض القيم المتعارف عليها، يظل محتفظاً بجزء آخر من القيم كالتعاطف والشفقة -وهو أمر نلاحظه في شخصتي الباشكاتب و الجندي- وإذا صدقنا أن سناء من الممكن أن تقبل الرشوة، فإننا لا نستطيع أن نصدق أنها من الممكن لها أن تقبل التخلي عن كل قيمها في اللحظة نفسها، لالشيء سوى لأنها امرأة؛ فحين يطلب منها محمد جندي أن تحدد معه موعداً في أحد الكازينوهات ترد عليه.

- وإلا إيه رأيك؟ ما بلاش حكاية الكازينوهات لحسن حد يشوقنا.

والآن ألا يحق لنا التساؤل عما يقصده يوسف ادريس بهذه النهاية؟ بل ما هي فكرته من الرواية كلها؟

يذهب بعض الذين تناولوا هذه الرواية بالتحليل (محفوظ عبدالرحمن مثلاً) إلى أن

يوسف ادريس ربما كان يقصد منها أن تجربة العمل بالنسبة للمرأة المصرية تجربة مخفقة، بل -حسب هذا الرأي- ربما كانت رواية ادريس توحى أن العمل والسقوط أمران متلازمان لا مفر من أن يرتبطا.

والمتأمل في أدب يوسف ادريس بعامة، برؤيته الاجتماعية الرحبة، لا يمكن أن يسلم بوجهة النظر السابقة، فالمؤلف وهو يحلل ضروب الاختلاف الاجتماعي يشخص الداء تشخيص طبيب مقتدر، ولا يكتفي بذلك بل يشير من طرف خفي إلى الدواء. وهو دواء لا ينطوي بحال من الأحوال على دعوة المرأة المصرية لتجنب تجربة العمل. إن يوسف ادريس يرى أنه من المستحيل على الفرد -رجلاً كان أو امرأة- أن ينجو من التردى في السقوط ما لم ينضم في تنظيم مع الآخرين وكما يرى السيد يسن: فلابد من تنظيم يجمع أشتات النفوس المضطربة، والضمائر المتزعزعة التي تسبح في خضم هادر من الفساد. لابد من تنظيم لمقاومة الاغراء الانحراف. لقد استمد زملاؤها المرتشون قوتهم من تجمعهم ووحدة صفهم قوة، واستطاعوا بما اصطنعوه من وسائل شتى أن يجعلوها تتردى، فهل لو كانت سناء محاطة بتنظيم من زميلاتها أو زملاء لها آخرين يشدون من أزرها، هل كانت ستسقط بهذه الصورة؟ إن الفرد لا بد أن يمارس حياته داخل جماعة، وأن يقام حين يقاوم، دخل جماعة، فبالجماعة يحيا وبمفرده يسقط.

ضد مجهول*

أبو المعاطي أبو النجا

يظهر البطل الفدائي في "ضد مجهول" في صورة واقعية شديدة الالتصاق بروح الحقبة التي ينتسب إليها. كما تتجلى حقيقة الموقف الثوري في هذه الرواية بوصفه كفاحاً من أجل العدالة والحياة الحرة الكريمة في مقابل موقف آخر يرى الكفاح مجرد أداة للفوز والتفوق والرفاهية والمجد.

نتعرف في قرية "الزهايرة" (التي أرادها المؤلف -على ما يبدو- صورة مصغرة لمصر بطبقاتها الاجتماعية، وبما كان يمور فيها من تيارات ومطامح ومخاوف) إلى نموذجين من الشباب الذي تسقطبهم قضية العمل الوطني، نموذج ما زال يواصل القيام بدوره في جبهة القتال. وقد أخذت أهداف نضاله تجد طريقها إلى التحقق، وكان توقيع اتفاق الجلاء سنة ١٩٥٤ (وهو النقطة التي تنطلق منها أحداث الرواية) التتويج العملي لنضاله. ويمثل هذا النمط محمد الجندي أحد أبناء القرية.

والنموذج الثاني يمثله عدد من شبان القرية الذين يتلقون تعليمهم الجامعي في العاصمة، ويمضون إجازاتهم الصيفية في القرية. وفي خلال هذه الإجازة الصيفية من صيف عام ١٩٥٤، يتراءى لإحد هؤلاء شريف -وهو ينتسب للبرجوازية الكبيرة- بعض الأفكار الإصلاحية التي من شأنها النهوض بمستوى القرية، مثل إنشاء ناد اجتماعي رياضي، وإنارة شوارع القرية، وتنظيم وحدات من شباب القرية لتنظيف مرافقها البسيطة. ويشرع شريف بالتعاون مع زملائه في تنفيذ هذه الأهداف بأن يكونوا من بينهم فريقاً رياضياً. ثم ينظمون مباراة لكرة القدم مع فريق مركز الناحية. ويقوم الفدائي محمد الجندي بدور صمام الأمان في هذا النشاط، وعندما يتعطل الصمام -في نشاط من نوع آخر- فإن المنجزات تتحول إلى كوارث.

ينحدر محمد الجندي من إحدى العائلات الشهيرة في القرية، وكان معظم أفراد هذه

---

* روايات الهلال، عدد ديسمبر، ١٩٤٨.

العائلة من الضباط الذين عرفوا بالصرامة والحدة والطيبة معاً. أما محمد فقد أخفق في الدراسة وجرب نفسه في أعمال كثيرة ولكنه أخفق فيها جميعاً. وأكد عدم نجاحه في هذا كله أن تخلفه في الدراسة ليس لمجرد قصور في ملكاته الدراسية، بل لا بد -حسب تصور أهل الزهايرة- أن هناك عيباً رئيسياً في شخصيته. يقول بعض الناس إنه ملول ضجر لا يصبر على ما يريد ولا على ما يريد الآخرون، ولا يحتمل مراوغة الحياة والناس، تلك المراوغة التي هي جزء من الحياة اليومية في الزهايرة. ولأن محمد الجندي كان يمتلك قوة جسمية عظمية، لم يكن يجد معنى لفكرة الصبر السقيمة التي يستند إليها الناس في رحلة حياتهم، وحين لا يجد نتيجة من استخدام لسانه كان يستعمل يديه.

وكان الجميع يتنفسون في راحة حين يرحل محمد الجندي عن القرية، ذلك أن أحداً من أهالي الزهايرة لم يكن يعرف متى يغضب، ولا متى يرضى، ولماذا!! ولم يكن هناك من يعرف متى يرحل ولا متى يعود. كانت هناك قصص كثيرة تُروى عن تنقلاته بين البلاد العربية واشتغاله بشتى المهن. وكان آخر ما سمعوه عنه أنه يشترك مع بعض ضباط الجيش في أعمال المقاومة ضد الإنجليز في منطقة القناة، وهي الأعمال التي توجت بتوقيع اتفاق الجلاء سنة ١٩٥٤ وكان الشعب كله آنذاك -بمن فيه أهل الزهايرة- مشغولاً بمناقشات كثيرة حوله.

ولم يكن التحاق محمد الجندي بالفدائيين نهاية مطاف لرحلة تشرد، بل كان موقفاً اختيارياً صادراً عن وعي عميق بالرسالة التي نذر نفسه من أجلها. وعلى الرغم من أنه قد اخفق في الحصول على شهادة عالية فإن موقفه الواعي من الوطن وقضاياه يجعل من السهل عده مثقفاً ثورياً، يقول حاسماً نقاش أصدقائه الجامعيين من أبناء الزهايرة حول فكرة الحرية: "كلامكم يصيبني بمغص، تتشاجرون على معنى الحرية التي لم تحصلوا عليها بعد، ولن تحصلوا عليها بهذا الكلام الذي لا تملكون غيره!.. من يدفع ثمن الحرية هو الذي يملك حق الحديث عنها.. أما أنتم فمجرد ببغاوات".

وبناء على ما سبق يمكننا أن نقول إن الموقف الثوري لدى محمد الجندي هو موقف ناضج استكمل عناصره الفكرية والوطنية والاجتماعية. ويمكننا في هذا الشأن أن نتبين

ثلاثة أبعاد تعمق من هذا الموقف وترسم له ملامحة المتميزة:

أولاً: إن الموقف الثوري لدى محمد الجندي لم يكن -في المقام الأول- محصلة لجهود ذهنية قائمة على القراءة والتحصيل النظري، بل كان نتيجة للممارسة والتجربة.

ثانياً: أن لهذا الوقف جذوره العميقة في تاريخه الشخصي.

ثالثاً: لا تنفصل -في هذا الموقف- الممارسة النضالية في الجبهة الخارجية (ضد العدو) عن الممارسة الاجتماعية الإيجابية ضد الفقر والمرض والاستغلال. ولنستمع إلى محمد الجندي وهو يروي لأصدقائه تجربة ثورية كان قد خاضها منذ نعومة أظفاره، تجسد هذه الأبعاد مجتمعة:

"لم أتعلم مثلكم ولا قدرة لي على المناقشة.. كنت في الرابعة عشرة من عمري، ولم أكن قد فشلت فشلي العظيم في الدراسة بعد، سنتها نجحت في المدرسة الابتدائية وأراد أبي أن يشجعني فأعطاني ورقة بعشرة جنيهات كاملة، وقال:

- احتفظ بها في حصالتك لأشتري لك دراجة جديدة حين أسافر بعد أيام إلى المنصورة.

"وفي الليلة السابقة على هذه المكافأة كان أبي قد أخذني في يده لنزور رجلاً يزرع في أرضنا وتربطنا به صلة قرابة.. اسمه الشيخ بكري، كان يوشك أن يموت، وحوله أبناؤه وزوجته.. لم يكن قد ذهب إلى طبيب ، فلم أرحوله زجاجة دواء، ولم يكن هناك من يتحدث عن مرضه وطريقة علاجه، كانوا جميعاً يتحدثون عن فرحتهم بزيارة أبي لهم، ويوشكون أن يلوموا المريض على عدم شفائه بعد هذه الزيارة. ما بقي في رأسي من تلك الليلة هو شحوب وجه الرجل، وبروز عظام خديه. كانت الحركة الوحيدة التي تصدر عنه هي الإيماء برموشه بين حين وآخر، وحين هم أبي بالقيام ترك في يد الرجل جنيهاً لم تقو أصابعه على الإمساك به فسقط بجواره وتحرك جميع من حوله لتوديع أبي حتى الباب، وهم جميعاً يدعون له، لأبي، بالسلامة وطول العمر. في الطريق لم أتبادل مع أبي كلمة واحدة. كيف نمت الفكرة في رأسي وكبرت وتأكدت وحدها؟ كيف أحسست أنه من

الضروروي ألا أخبر بها أحداً لكي تتحقق؟ثم كيف فعلتها؟ كيف أخذت الجنيهات العشرة جنيهات من حصالتي وعدت بها إلى البيت الذي لم أزره سوى هذه المرة؟ كيف طرقت الباب وتسللت من خلال دهشتهم وتوجسهم وذهولهم لأضع الورقة في يد الرجل التي كانت لا تزال عاجزة عن الحركة ثم أغادر البيت كما دخلته متعثراً في خوفي وخجلي؟.. لم أكن أفكر حين يسألني أبي من الجنيهات العشرة بعد أن نسافر، كنت أفكر في الرجل المريض وفي أنهم الآن يمكن أن يذهبوا به إلى طبيب، وأنه قد لا يموت... وفوجئت بعد لحظات بأحد أبنائه يطرق باب بيتنا ويسأل عن أبي ثم يعطيه الورقة ولسانه يغمغم بما فعلت وكأن ثمة خطأ في الموضوع.. لحظتها تصورت أي شيء إلا أن يأخذ أبي الورقة بعد قليل من التمنع".

هكذا نجد أن الجندي قد تخلص حقاً مما يدعوه سحر الكلمات الذي ظل أصدقاؤه من مثقفي القرية أسرى داخل قمقمه، ومع هذا فإن هذه الشخصية على وعي كامل بمفهومات مثل "الحرية" و"العدالة الاجتماعية"، و"كرامة الوطن". ومن مثل هذه المفاهيم يستمد موقفه الثوري.

وكان ذلك الصيف الحار من عام ١٩٥٤ هو الوقت الذي التقى فيه محمد الجندي مع عدد من شبان القرية الذين ينتسبون إلى الطبقات التي كانت تؤلف بناء المجتمع المصري كما أسلفنا. ومن هؤلاء أحمد وصبري الطالبين في كلية الآداب والحقوق، وهما من أبناء الفئة الميسورة في الريف. ومنهم أيضاً شريف، الطالب في كلية الهندسة، وهو -كما ذكرنا- ينتسب إلى البرجوازية الكبيرة، وقد جاء مع والده وباقي أفراد أسرته إلى القرية لتمضية صيف ذلك العام فيها. ويتخذ مجيئهم إلى الريف في تلك المرة منحىً خاصاً بسبب الصيف اللافح الذي كانت تعيشه البرجوازية الكبيرة في ظل قوانين الإصلاح الزراعي التي أخذت تتوالى، وأخذ البساط معها يُسحب شيئاً فشيئاً من تحت أقدامها. عندما يُقترح شريف إنشاء ناد رياضي اجتماعي لشبان القرية بمختلف مستوياتهم الفكرية والاجتماعية تُقابل فكرته بين الحماسة والحذر والرفض. وكان من بين المتحمسين للفكرة عطية ورجب الصعيدي وهما من كادحي القرية الذين لا يملكون شيئاً ويعيشون على

أجرهم اليومي. أما محمد الجندي فإنه لم يبد حماسة كبيرة للفكرة وإن كان قد أظهر استعداداً للتعاون. وقد جاءت معارضة الفكرة من جانب بعض الآباء الذين شعروا بخوف غريزي من أي نشاط جديد يرون فيه بدعة تؤثر على نمط حياتهم وحياة أبنائهم.

وينجح شريف مع بعض زملائه الجامعيين في تكوين فريق لكرة القدم، ثم يستأجرون بيتاً ويضعون على جداره لافتة تحمل اسم النادي الرياضي الثقافي بالزهايرة، ويستطيع شريف بمهارة أن يرتب مباراة كرة قدم لفريقه تجري على أرض القرية مع فريق نادي السنبلاوين، ويستقدم لهذا الغرض عدداً من أصدقائه الرياضيين من القاهرة، ويتمكن فريق الزهايرة من إحراز نصر رياضي على الفريق الزائر بعد مباراة نظمت تنظيماً جيداً بإشراف محمد الجندي. ويحقق النادي دخلاً مادياً مناسباً يمكنه من شراء بعض قطع الإثاث وتخصيص ما تبقى من المبلغ لشراء مصابيح بهدف إنارة شوارع القرية.

على أن الإنجاز الرياضي الذي حققته القرية في مباراتها مع الفريق الزائر لم يمر بسلام، فما أن يعود فريق السنبلاوين المهزوم حتى يوجه خطاباً إلى فريق الزهايرة يدعوه فيه لمباراة ثانية تجري في ملعب بلدته كما تقضي بذلك التقاليد الرياضية. ويخوض فريق الزهايرة معركته هذه المرة دون مساعدة من اللاعبين القاهريين. ويخرج منها وهو مثخن بهزيمة ثقيلة تتسبب في خيبة أمل شديدة لأهالي القرية. فيجن جنونهم، ويشتبكون مع أهالي السنبلاوين الذين حضروا مع فريقهم، وينجلي هذا الاشتباك عن سقوط قتيل من أبناء السنبلاوين، يتضح فيما بعد أنه أحد عمال البناء. أما محمد الجندي فقد حضر المباراة ومعظم أطرافه في الجبس بسبب إصابات بليغة لحقت به في إحدى معاركه في جبهة القناة، ومن ثم لم يتسن له تكرار دوره الأول في السيطرة على الأمور.

في مساء ذلك اليوم كان الأبناء الذين سيطروا على جو القرية قرابة ثلاثة أشهر قد عادوا أبناءً فحسب. لقد تركوا كل شيء لآبائهم. ولم يكن ما يحطم محمد الجندي هو الشعور بالعجز والهوان، ولا حتى الشعور بالمسئولية. فلم يكن ينتمي إلى جيل الآباء ولا إلى جيل الأبناء، كان يجد في أعماق قلبه شعوراً مضنياً بالوحدة والمرارة. لقد عجز عن أن يمنع بداية المأساة، ولم يعد يحب أن يشارك النقاش مع الآباء فيما يعرف أنه لن يقدر

على المشاركة فيه بالعمل.

وهكذا وجد الآباء أنفسهم وجهاً لوجه مع كارثة لا يعلمون إلى أين ستقود القرية. لقد ظل الخوف يلازمهم منذ البداية. وما أن تقع الكارثة حتى يدرك الناس معنى المخاوف التي دأب على ترديدها منذ البداية عدد كبير من شخوص الرواية الذي ينتسبون لجيل الآباء مثل الحاج إبراهيم، وعرفه، والشيخ حبيب. ولقد كان هذا الأخير يردد ، قبل الحادث بأيام: "يا حاج إبراهيم أكبر عرس في القرية يبقى ليلتين أو ثلاثاً، أعظم الموالد سبعة أيام، وهذا أكبر وقت يمكن أن يستغني الناس فيه عن عقولهم !.. أما أن يبقى ذلك ثلاثة أشهر كاملة؟.. فما معنى هذا؟. ثم ما معنى أن يخرس الناس طوال هذا الوقت دون أن تحدث المصيبة التي كان يجب أن تحدث؟".

ولا شك أن للعدد الكبير من شخوص الرواية التي ينتابها مثل هذا الإحساس بالفقد مغزاه. يوضح المؤلف في لقاء أدبي هذا المغزى بقوله: "قد يكون وجوده (الإحساس بالفقد) في قصصي انعكاساً طبيعياً لوجوده في حياتي وحياة الناس.. ولا أظن أن الإحساس بالفقد سمة عصرية بقدر ما هو سمة مصرية صميمة، ربما لأن تجربة الشعب المصري مع الفقد لها جذور تاريخية عميقة. ويشتد الإحساس بالفقد في مراحل النمو والتغيير. حيث تدخل الآمال والقدرات في سباق غير متكافئ غالباً ما تنهزم فيه الآمال، وتمتلئ الحلوق بالمرارة.. مرارة الفقد".

ويتضح معنى قول "أبو المعاطي أبو النجا" بأن الإحساس بالفقد يشتد في مراحل النمو والتغيير، حين نأخذ بعين الاعتبار طبيعة المرحلة التي كانت تمر بها مصر في زمن حدوث وقائع الرواية. لقد كثر الجدل في تلك الأيام حول أحقية الجهة التي ينبغي لها أن تتولى إدارة دفة البلاد ، هل تكون مكونة من العسكريين (الثوار) الذي نفذوا الثورة، أم تكون من المثقفين المدنيين الذين مهدوا السبيل أمام الثورة من خلال جهودهم الفكرية النظرية؟ والرواية، بما انتهت إليه تشير إلى عدم قدرة المثقفين المدنيين على مباشرة

السلطة في بلد تسبق فيه التطورات العملية والإنجازات الميدانية أية نظريات مسبقة. وحاجة البلاد إلى المجالين يؤكدها بوضوح دور محمد الجندي في المباراتين؛ فعندما كان سليماً معافى استطاع أن يضبط المباراة، وأن يحول، بقوة شخصيته (وعضلاته) دون تسرب الفوضى إلي أرض الملعب. وحين عاد شبه عاجز من إصابته في الجبهة لم يستطع أن يكرر الدور ذاته في المباراة الثانية، ومن ثم عمت الفوضى وأفلتت الأمور من نصابها، ووقعت المأساة. وهنا يتخذ أبو المعاطي أبو النجا من معطيات المرحلة أداة لإدانة بعض الممارسات التي كان الشباب المصري المثقف ما زال أسيراً لها. إن جراح محمد الجندي تقف في مواجهة كفاح الشباب من أجل الفوز والترفيه، وجراح محمد الجندي تقول إن العدو لم يخرج بعد، ولولا وجوده لما وقعت الكارثة أصلاً؛ فهو سبب الجهل الذي يكمن وراء الفوضى، وهو سبب عجز العنصر الوحيد في القرية الذي كان بوسعه أو يحول دونها. ومن ثم لا معنى لهذا الكفاح الترفيهي الذي يأتي في غير مرحلته.

وربما اتضح لنا مغزى إخفاق مشروع النادي وتسببه في كارثة حين نضع في اعتبارنا أن الاقتراح جاء من جانب أبناء البرجوازية الكبيرة التي وفد بعض أفرادها آنذاك إلى القرية من أجل الترويح عن النفس والنأي ما أمكن عن مركز السلطة التي أخذت تناصبها العداء. فكأنها أرادت أن تنقل إلى القرية الوادعة قيمها الثقافية الاستهلاكية الصارخة. فكان من الطبيعي أن يخفق هذا الهدف لأنه كان باتجاه أصحابه بأكثر مما كان باتجاه القرية. من هنا كان هذا التمايز في الموقف الوطني لدى كل من محمد وشريف؛ فالمؤلف يؤسس الملامح الحسية والنفسية لكل منهما على درجة من التمايز تمليها الأوضاع المادية والموقف الطبقي، إذ إن تشابه المظهر الخارجي لكل من شريف ومحمد الجندي يقبع وراءه اختلاف جوهري عميق بينهما؛ فكلاهما صادق، وهذه حقيقة ظاهرية، بيد أن شريف يمارس الصدق لأنه لا يجد نفسه مضطراً إلى الكذب، أما محمد الجندي فهو يمارس الصدق، لأنه لا يقدر على الكذب حتى لو أراد. إن الصدق ترف يملكه الرجل الغني أو الشجاع.

ومن ناحية أخرى فإن الأحداث لم تتوقف عند إبراز فاعلية الموقف الثوري الميداني

بوضعه في مواجهة الكفاح من أجل الفوز والترفيه فحسب، وإنما تضعه أيضاً في مواجهة الموقف الانفعالي غير المنظم أو الموجه، الذي يفتقد الوعي فيخطئ هدفه، فتذهب تضحيته سدى.

كان الشيخ حبيب هو الذي أشار على رجال القرية أن يخفوا جثة عامل السنبلاوين عن عيون السلطة، وأن تنكر القرية الواقعة برمتها. ويتطوع رجب الصعيدي العامل بالأجر اليومي، لأداء هذه المهمة من أجل الأستاذ شريف لأن هذا الأخير كان يبدي نحوه عطفاً زائداً من دون أهل القرية. ولكن الشرطة تشتبه بالأمر، فتقبض على رجب وتعرضه لعذاب وحشي يودي بحياته من غير أن تحصل منه على اعتراف. ويوافق أهل القرية على العرض الذي تقدم به إليهم مأمور المركز بالتغاضي عن وفاة رجب تحت التعذيب مقابل أن يغض البوليس الطرف عن مصرع عامل السنبلاوين في القرية. وهكذا تقيد الواقعتان ضد مجهول.. وهكذا أيضاً يذهب أبو المعاطي أبو النجا من خلال موت عاملي السنبلاوين والزهايرة إلى ما كان قد ذهب إليه من قبله نجيب محفوظ في كثير من أعماله، ففي "زقاق المدق" -على سبيل المثال- نرى أن تضحية البطل الكادح تتم في صورة مفرغة من معنى التضحية ذات البعد الاجتماعي. فعندما يقتحم عباس الحلو مجلس الجنود في الحانة كان الدافع انفعالياً محضاً، نعم إن الإنجليز معتدون، ولكنهم -عند عباس- معتدون على حميدة لا على الوطن. ومن هذا القبيل "تضحية" رجب الصعيدي التي تتم من أجل عيون البرجوازي الكبير، و"تضحية" عامل السنبلاوين من أجل مجد فريقه الرياضي الوهمي.

الشوارع الخلفية*
عبدالرحمن الشرقاوي

تدور أحداث رواية عبدالرحمن الشرقاوي "الشوارع الخلفية" في إطار زمني عبر الثلاثينيات من القرن العشرين، حيث يعرض الشرقاوي صورة لنضال الشارع لمصري في سبيل استعادة دستور ١٩٢٣.

ويقوم البناء الروائي في" الشوارع الخلفية" على عدد كبير من الشخصيات يمثلون شرائح مختلفة من الطبقة الوسطى، من طلبة، وعمال، وموظفين. ويجمع بين أبطال الرواية "شارع عزيز" وهو احد الشوارع الجانبية في حي السيدة زينب الذي كان آنذاك -مع ما يحيط به من أحياء- يمثل بؤرة النشاط الوطني المشتعلة ضد الاحتلال واتباعه .

ويقع العبء النضالي على عاتق الطلبة الصغار وعلى راسهم سعد داود الطالب في الخديوية وزميليه شوقي خليفة وعبد الفتاح . ويستحوذ سعد داود وشوقي خليفة على اهتمام كبير من جانب الراوي . وهما معا جانبان لشخصية واحدة تمثل نموذج الطالب الثانوي في الثلاثينيات من القرن الماضي الذي استولت القضية الوطنية على جل اهتمامه، فنزل إلى الشارع السياسي ووزع المنشورات وقاد المظاهرات التي كانت تشارك فيها فئات الأمة كافة .

وأوجه التكامل بين شخصيتي سعد وشوقي تظهر في أكثر من ملمح ، فسعد ينتمي إلى البرجوازية الصغيرة من أهل المدن، في حين ينتمي شوقي إلى الفئة متوسطة الحال في القرية المصرية. ولعل المؤلف قد رأى في صداقتهما رمزاً للتحالف الجديد ين هاتين الفئتين، وهو التحالف الذي بدأت بشائره تنعكس إيجابياً على حركة النضال المصري في تلك الحقبة، كما ينطوي هذا الرمز أيضاً على بداية نظرة جديدة للفلاح المصري من جانب البرجوازية التي دأبت على النظر إليه بوصفه دمية لإثارة الضحك ليس إلا. بل إن

* دار روز اليوسف، القاهرة، ١٩٧٧.

الشرقاوي قد ذهب إلى مدى أبعد من ذلك حينما جعل من ابن القرية مثلاً أعلى لابن المدينة: "لكم تمنى سعد أن يتباهى هو الآخر بأصله الفلاحي مثل شوقي خليفة وبأصله العربي كتلاميذ آخرين!!. ما أسعد شوقي خليفة!! إنه يتحدث دائماً باحترام كبير عن أمه وأبيه، وبثقة رائعة في أن أمه قديسة بطله، وأن أباه موفور المكانة رجل في بيته وبلده.".

إن سعد داود هو محور الحبكة الرئيسية في الرواية. وتقوم هذه الحبكة على موضوع مقاومة الأمة لدستور صدقي وللإنجليز، والمظاهرات الدامية التي اجتاحت القاهرة في منتصف الثلاثينيات. ويجعل المؤلف من كفاح طلبة مدرسة الخديوية صورة مصغرة لكفاح الأمة آنذاك؛ فعندما يتعرض سعد داود للطرد من المدرسة بسبب رفضه لإهانة أستاذه الإنجليزي يكون هذا الحادث سبباً في توحيد صفوف الطلبة في وجه ناظر المدرسة الذي تصفه الرواية بأنه من "برادع الانجليز". وبخاصة بعد أن أصر هذا على أن يحضر والد سعد إلى المدرسة ويقوم بتأديب ابنه على مشهد من الطلبة والمدرسين. هنا يتكاتف الطلبة مع زميلهم ويلوحون بالإضراب في حالة إصرار الناظر على موقفه. ومع أن الناظر يستجيب إلى مطلبهم فيعيد زميلهم دون أن يوقع به العقاب الذي أراده، فإنه ينتقم من الطلبة بوسيلة ذكية، إذيوقف الأنشطة الثقافية والرياضية والفنية ويُبقي فقط على لعبة التنس وهي لعبة أبناء البرجوازية الكبيرة الذين لم تكن تشغلهم القضايا الوطنية، فكانوا من ثم على وفاق دائم مع إدارة المدرسة.

ويستمر الطلبة في نضالهم ضد إدارة المدرسة حى تعود عن قرارها بوقف الأنشطة المذكورة، ويكون هذا النضال مواكباً لنضال الشارع المصري في سبيل إلغاء قيد أكبر كان على مستوى الأمة بأسرها، وهو دستور صدقي. ويسقوط سعد داود شهيداً تحت سنابك خيل الإنجليز أثناء المظاهرة التي خرجت فيها الأمة بأسرها احتفاء بعيد الشهداء، يكون المحور الذي قامت عليه حركة الطلاب ضد إدارة المدرسة قد أصبح جزءاً من موقف الشارع المصري بعامة، والتضحية التي بذلتها "الخديوية" جزءاً من التضحية التي قدمتها الأمة. وبهذا استطاع الشرقاوي أن يحقق ذروة التعانق بين الخاص والعام.

وتأتي أهمية الموقف الوطني في هذه الرواية من حيث إنه يبرز فيها بوضوح بزوغ تحالف جديد في تلك الأيام بين عنصرين رئيسيين في الأمة هما المثقفون والعمال. فقد وجد المناضلون الصغار تكاتفاً ودعماً من جيل آبائهم من الموظفين والعمال، وكان أبرز هؤلاء شكري عبدالعال الضابط المحال إلى الاستيداع لمواقفه الوطنية، وأول من أقام منزلاً في شارع عزيز. ويعد شكري عبدالعال نموذجاً للبرجوازي الصغير الذي يمزج بين الحماسة للوطن والتطلعات الطبقية بحيث لم تتخلص شخصيته من الإحساس الدفين بالاستعلاء نحو الكادحين والمعدمين. وعداؤه للإنجليز -كما يقول أحمد عطية- ليس بأكثر من موقف سلبي، مجرد رفض أمر. وهو يكافح في منزله بطريقته الخاصة، بخدمة أهل الحي والتوسط فيما يهمهم لدى زملائه من الضباط الكبار في وزارة الحربية، وعندما أعادوه إلى العمل ظل ينتظر بفارغ الصبر الترقية ليطبع بطاقة باسم الأميرالاي شكري بك. بل إن موقفه الوطني يتخذ أحياناً سمة مظهرية تبعث على الشعور بضحالة هذا الموقف وسطحيته:

- بلاش الشارع ده... فيه بيت نسيم باشا..

وعاد يبصق في اشمئزاز ويطلب من عبدالعزيز أن يبصق على الشارع الذي يقع فيه بيت نسيم باشا. فقال عبدالعزيز:

- يا أخي هو احنا في إيه والا إيه؟ هو احنا رايحين مظاهرة؟.

ويبرز من جيل الآباء أيضاً موقفُ الأسطى عبدالمعبود الذي وضع مطبعته البدائية الصغيرة التي كان يديرها في درب الجماميز تحت تصرف الطلبة ليطبعوا فيها منشوراتهم، مما أدى به إلى السجن في نهاية الأمر.

ويدعم الطلبة الصغار أيضاً إخوانهم طلبة الجامعة الذي كان معظمهم على عتبة التخرج مثل عبدالعزيز خليفة الطالب في السنة النهائية في كلية الطب، وشقيقه عبداللطيف خليفة، ومثل عبدالحي الطالب في "دار العلوم" الذي جعل من بيته الصغير في شارع عزيز مركزاً للنشاط السري ودبج المنشورات فانتهى أمره إلى المعتقل. وقد حرص الشرقاوي

أيضاً على إبراز وحدة الشعب المصري باختلاف فئاته، فجعل من أستاذ العربي الشيخ علي، ومن أستاذ التاريخ ميخائيل أفندي نصيرين وسندين لحركة الطلاب يؤيدانها ليدفعا ثمن هذا التأييد -معاً- نقلاً إلى أقاصي الصعيد.

يلاحظ مما سبق أن الموقف النضالي لشخوص "الشوارع الخلفية" قد ظل ضمن الحدود التي لا تهدد الأوضاع السياسية القائمة. كما أن هدف النضال ظل دستور ١٩٢٣، فالدستور هو الحل الوحيد لكل المشكلات العامة والخاصة، وبعودته انتهت هذه المشكلات كافة؛ فأفرج عن المعتقلين، وسقطت حكومة صدقي وسويت النزعات داخل أسرة داود أفندي أبي سعد، وتزوج شكري عبدالعال من جارته الحسناء، وأنهى عبدالعزيز خليفة دراسته الجامعية. وتقدم لخطبة ابنة شكري..الخ.

وقد لاحظ النقاد أن رواية الشرقاوي قد تأثرت تأثراً واضحاً برواية توفيق الحكيم "عودة الروح" سواء من حيث المكان الذي تجري فيه الأحداث الرئيسية أو من حيث ملامح الشخوص، أو من حيث الجو النضالي الذي تتحرك في نطاقه هذه الشخوص؛ فالشارع في كلتا الروايتين هو شارع عزيز ذو السمة الشعبية. وشوقي وأخوه، وهم طلبة قادمون من الريف يقيمون في الشارع، يشبهون في ملامحهم الشخصية وأسلوب حياتهم ووضعهم الاجتماعي محسن وعميه "في "عودة الروح"، غير أن شوقي في "الشوارع الخلفية" لم يحظ بالاهتمام الذي ناله محسن. فكثيراً ما كان الكاتب يغفله ليحكي تفصيلات لا يمكن للفتى الصغير أن يعرفها ولا هو كان حاضراً وقت حدوثها. أضف إلى ما تقدم أن أم سعد هما جانبان في شخصية واحدة، والأم كما أسلفنا تركية الأصل تحتقر العناصر الوطنية وبخاصةالفلاحين شأنها في ذلك شأن أم محسن في "عودة الروح"، بل إن شخصية الخادم الريفي الذي يقوم بخدمة الجماعة في كلتا الروايتين تكاد تكون -في صفاتها النفسية والجسدية- شخصية واحدة. على أن رواية الشرقاوي تمتاز بتقدمها الفني الملحوظ وبخاصة في مستويات التعبير، حيث تكفل الحوار العامي وبطريقة عفوية في تجسيد مواقف الشخوص ومشاعرهم دون لجوء إلى تقرير سافر، أو حوار مفتعل لا يهضمه السياق الفني للرواية. كما أن رواية الشرقاوي -والرأي لفاطمة موسى- قد صدرت

-إلى حد كبير- عن رؤية إديولوجية واعية وليس عن مجرد ولاء رومانسي كما الشأن في رواية الحكيم؛ إذ نستطيع أن نلمح فيها بعض خصائص الواقعية الاشتراكية، سواء من حيث تأكيدها ضرورة التلاحم بين البرجوازية الصغيرة والطبقة العاملة مع إبراز دور الطبقة الأخيرة في حركة النضال الوطني، أم من حيث نزعة التفاؤل التي تبشر بها نهاية الرواية. على أن الشوارع الخلفية لم تبرأ من تدخل إديولوجية الكاتب وعواطفه بشكل تعسفي، ويظهر ذلك في تصوير للشخوص النسائية. إذ ليس بين الشخصيات النسائية شخصية شريرة أو منحلة، وقد يبدأ بتصوير المرأة أو الفتاة في اتجاه معين ثم يغير المؤلف رأيه قبل نهاية الرواية فإذا صورتها في أذهاننا متناقضة.. هذا الموقف إزاء الشخصيات النسائية ناجم عن من إديولوجية معينة لا تطيق تصوير امرأة بغيضة باعتبار أن المرأة من الفئات المظلومة في المجتمع، أو لعلها الرومانسية المتأصلة في جيلنا كله.

الشارع الجديد*
عبدالحميد جودة السجار

في الأعمال التي طرح فيها السحار الفكرة الوطنية لجأ لطريقة العرض التقريري. فظلت الأجواء النضالية التي عاشتها مصر إبان الحرب العالمية الثانية هي الأجواء ذاتها التي كانت عاشتها خلال الحرب العالمية الأولى. وقد عجز المؤلف عن أن يطرح لروح الحقبة التي تدور فيها أحداث روايته معادلاً فنياً من واقع التجربة التي تعيشها شخوصه؛ ففي رواية "الشارع الجديد" نرى أن معظم الفصول يبتدئ بمقدمة تاريخية لا تتصل مباشرة بسياق الأحداث بل يبث المؤلف من خلالها أخباراً وتعليقات حول التطورات السياسية متوخياً، على ما يبدو، أن يلج بالقارئ إلى أقصى مدى من شأنه أن يجعله معايشاً للجو الخارجي الذي تتحرك فيه شخوصه، ولكن الكاتب كثيراً ما كان يعجز عن إيجاد وحدة عضوية تجمع بين العالمين الخارجي والداخلي؛ فظل كل عالم يسير في خط مواز للعالم الآخر، ولم يلتق العالمان إلا قليلاً وبتدخل سافر من المؤلف، من هنا فقد صاحب الجمود والشحوب جو الرواية وبناء الشخوص، وظل الانطباع الأول الذي بسطته الصفحات الأولى من الرواية عن ملامح الشخوص راسخاً في ذهن القارئ طيلة الأجزاء الأخرى.

اتخذ السحار من الشارع الجديد رمزاً لأمل متجدد في ثلاثة أجيال. فمنذ أن ابتاع يونس منزل الأسرة الواقع في مدخل حارة جانبية وهو - وأبناؤه من بعده- يحدوهم الأمل في شق شارع جديد أمام الحارة بحيث يجعل من منزلهم واقعاً على ناصية ميدان رئيسي. وقد نجح السحار في توظيف هذا الرمز نجاحاً جزئياً فحسب؛ ففي حين استطاع هذا الرمز أن يجسد حقاً الأمل المتجدد المستمر في أجيال الأسرة، في تغير وضعهم المجهد في الحارة، فإن هذا التغيير قد أتى من الخارج ممثلاً في قيام ثورة ٢٣ يوليو، وهو حدث ظلت التطورات التي أدت إليه على هامش اهتمام الجيل الثالث في الأسرة، أي الجيل الذي ينتسب زمنياً إلى الجيل الذي قام بالثورة. غير أن السحار أخفق إخفاقاً كاملاً حين رمز بالصراع الدائر في الحارة بين الصعايدة والفلاحين إلى التناحر الحزبي الذي كان يشتت الأمة، ويظن الكاتب أنه أشار إلى مراده من الرمز حين جعل الوفاق يسود بين

الصعايدة والفلاحين إبان ثورة ١٩١٩، ثم عودة الشقاق مع عودة التناحر الحزبي بعد ذلك، ويقرر الكاتب (على ما يذكر محمد حسن عبدالله) أنه لم يفطن قارئ أو ناقد إلى مدلول الرمز، ومعنى ذلك أن القاص قد أخفق حقاً في تطويع الرمز لما يريد من مدلولات، فهو حين جعل سقوط الصعايدة في شرك الفلاحين تنظيراً وإيماء لسقوط المفاوض المصري قد كشف عن نقطة ضعف خطيرة؛ فليس بين الرمز والمرموز أية صفة من بعيد أو قريب. وقد حاول السحار أن يكشف عن الرمز صراحة -ربما يأسا من تفطن القارئ والناقد- فيذكر أن البغضاء الناشبة بين الصعايدة والفلاحين قد تحولت إلى المستعمر إبان الثورة (١٩١٩) بيد أن الشعب خدر بالأماني والوعود، فعادت إلى الصدور النعرات وشغل الناس بالتفاهات، فما عاد صعيدي يقبل إن يجلس إلى فلاح أو يلقي عليه تحية. ومن الحق أن يقال إن الجمع بين الأضداد غير ممكن، وإن الحرص على الرمز وعلى الكشف عنه مع استبقائه رمزاً مستحيل، على أن بعض عيوب الرمز في هذه الرواية -كما يضيف عبدالله- يتمثل في عدم حضوره الكامل أو عدم استمراره بما يوحي بأنه مجرد حادث عابر يتكرر بين حين وآخر وعلى فترات متباعدة دون دافع عضوي أصيل. وهذه الملاحظة تضع أمامنا جوهر المشكلة؛ فحيث لا تخضع الحوادث في الرواية التسجيلية لمنطق السببية الصارم، وحيث لا تُستقطب الحوادث حول محور رئيسي، فإن استعمال الرمز يبدو مستحيلاً، لأن من مستلزماته الحضور الكامل والمستمر، وكأنه مفتاح صالح لكل محتويات الرواية من شخصيات وحوداث ومواقف، وهذا بدوره مناقض للتسجيل الذي يرفض مثل هذا التوحيد لعناصر البناء القصصي محتمياً بمعطيات الحياة التي لا يجمع بينها سبب منطقي يمكن إخضاعه بتفسير جبري عام.

تدور رواية "الشارع الجديد" في مساحة زمنية واسعة تمتد من الحرب العالمية الأولى إلى ما بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢. وفي أثناء هذه الحقبة يعرض المؤلف لثلاثة أجيال في أسرة واحدة. وتبدو قيمة هذا اللون من الروايات فقط حين تعكس رأي الكاتب في نمو الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ومدى انعكاس هذا النمو على الطبقات المختلفة، ودون ذلك يبدو العمل كما -يقول يوسف نوفل- عديم الجدوى، وهذا ما بدت عليه رواية السحار حقاً؛ فالمؤلف لم ينظر للأسرة نظرته لإطار مصغر للمجتمع عن

طريقه يمكن أن يقدم الصورة الحقيقية عنه، بل بدا كما لو أنه يسوق حكاية تسرد أخباراً للتناسل في أسرة اختارها من الفئة الصغيرة من الطبقة البرجوازية، ومن خلال رؤية يغلب عليها الطابع الإخباري التاريخي. فقدم لنا شخصية الأب الكبير للأسرة يونس، بوصفه ممثلاً للجيل الأول في الرواية، ثم تتبع أخبار ابني يونس حسان وعلي، ليمثلا الجيل الثاني، ثم تفرغ في الجزء الأكبر من عمله لتتبع أخبار أبناء علي وهم الجيل الثالث في الرواية. وفي خلال ذلك كان اهتمامه الأول منصباً على التاريخ للظواهر الاجتماعية في ذاتها مما أفسد تدفق الرواية وتماسك بنائها.

تصف الرواية يونس رب الأسرة بأنه أول من قاد القاطرة الحديدية في مصر. ولا يتيح لنا المؤلف فرصة كبيرة لمعايشة هذه الشخصية أو تمثل صورة ضافية لخصائصها الفكرية والنفسية، إذ يقدمه إلينا وهو شيخ في الستين من عمره لا يلبث أن يموت في الفصول الأولى. وفي المواقف القليلة التي أتاحها المؤلف لممثل الجيل الأول في الأسرة يبدو هذا هادئاً متعقلاً، يمكن أن ينظر إليه، بمقاييس تلك الأيام على أنه على قدر من الوعي بالحياة العامة من حوله: "الإنجليز أهل مكر ودهاء، إذا جذبت الحبل أرخوه، وإذا أرخيته جذبوه، وإذا عبست في وجوههم ابتسموا، سياستهم أن يسوسوا الشعب، وأن يخمدوا ثورات النفوس في الصدور".

ويمثل أبناء يونس حسان وعلي الجيل الثاني في الأسرة. وتقدم شخصية حسان في البداية وهي على قدر كبير من الحماسة الوطنية والاستعداد للتضحية، غير أنه لا يعرف كيف يوظف موقفه الوطني بالشكل السليم. فيقوده اعتقاده بأن السبيل الوحيد لإخراج الإنجليز لا يتم الا بتحالف مع تركيا إلى التطوع للقتال في صفوف الأتراك في حربهم مع الدول الأوربية التي أعقبت هزيمتهم في الحرب العالمية الأولى. ويمضي في الجبهة عدداً من السنين يعود محطماً وقد هدّ الإدمان وأصبح ضعيف الإرادة على استعداد لأن يضحي بكرامته في سبيل قروش يطفئ بها ظمأه إلى الشراب. ولكن المؤلف لا يريد لتجربته في الجبهة مع الأتراك أن تمر دون أن تسهم في تطوير شخصيته. فقد أنضج وعيه السياسي، وجعله يدرك حقيقة الاستعمار الواحدة التي لا يغيرها جنس المستعمر أو لونه أو دينه،

فيقول على لسانه وقد حُلت عقدته تحت تأثير الشراب:

"إذا ادعى الترك أنهم يحبونكم، وأنهم يريدون الخير لكم، وأنهم ما فكروا في غزو بلادكم إلا لطرد الانجليز، ومعاونتكم على نيل استقلالكم، فلا تصدقوهم، إنهم يريدون استعبادكم، وحمل خيراتكم إلى بلادهم، إنهم أنانيون منافقون، سلوني كيف كانوا يعاملونني أنا المصري الذي انضم إليهم لقتال الإنجليز!

"وإذا ادعى الألمان أنهم يحاربون الانجليز لإنهم يبغضون الاستعمار فلا تصدقوهم، فهم أنانيون، إنهم استعماريون لا يرضون عن الاستعمار إلا إذا كان استعماراً ألمانياً.

"وإذا ادعى الإنجليز أنهم أصدقاؤكم، وأنهم ما جاءوا إلا للعمل على إسعادكم، فلا تصدقوهم، فهم رأس النفاق وبحر الأنانية. إنهم يريدون أن يسلبوكم وأنتم عنهم لاهون".

أليس من حقنا أن نتساءل: من أين لهذه الشخصية المدمنة التي لا يدع لها إدمانها أية فرصة للقراءة والتحصيل أو التفكير، من أين لها أن تدلي بآراء بالغة العمق في فلسفة التاريخ والحرب والعظمة والفناء اللهم إلا إذا كانت بوقا ينفث المؤلف من خلاله آراءه وفلسفته. ولنتأمل في الحوار التالي لنسمع صوت السحار واضحاً لا تقوى على حجبه مثل هذه الحيل الفنية الساذجة:

".. ما الخلود إلا كذبة تستولي على أفئدة المرتجفين من الفناء، ماذا كسب نابليون بعد أن أفنى زهر شباب أمته، وحاق بها الدمار؟ ستقول ذكر اسمه التاريخ، فماذا سيعود عليه من ذلك؟ بعد أن أصبح رماداً تذروه الرياح؟ أصبح قصة من القصص أو أسطورة من الأساطير!

فقال جلال في مكابرة:

- إذا قلنا نابليون تجسمت العظمة أمام أعيننا!.
- عظمة الجزارين..
- إن العظماء ليسوا ملكاً لأنفسهم، إنهم ملك للتاريخ.

- أتصدق التاريخ؟ إنه سلسلة من الأكاذيب!

- كيف أنكر التاريخ؟ هذه الأهرام حقيقة لا شك فيها.. بنيت لتتحدي الزمن وتخبر بعظمة الفراعين!

- هذه إحدى الأكاذيب، من أدرانا أن هذه هي الحقيقة، لماذا لا تكون هذه الأهرام رمزاً للعبودية والذل؟ ما الذي استفاده الشعب البائس الذي أمضى السنين في الحر الشديد والبرد والزمهرير، ليقطع الحجارة ويحملها، والسياط تلهب ظهره، ليشيد ذلك الصرح العجيب؟".

ويبدو علي الابن الثاني ليونس رجلاً مرحاً بسيطاً يميل إلى حياة الدعة، ولا يشغل نفسه كثيراً في أمور كسب العيش، بل يكتفي بتجارة بسيطة أثناء النهار تدر عليه دخلاً لا يكاد يفي بمتطلبات مصروفاته الشخصية أثناء الليل، تاركاً أعباء إعالة باقي أفراد الأسرة لزوجة د ءوبة. وأهم ما يلفت النظر في شخصية علي كونها على قدر من الوعي الوطني أملى عليها عدداً من المواقف الوطنية منها على سبيل المثال: تشجيع علي لشقيقه حسان على ممارسته الحزبية والنضالية ، ومنها أيضاً موقفه من إدارة موزعي مواد التموين حين حاولت إجباره على شراء سلع لا تحتاج إليها تجارته البسيطة، وموقفه هنا متأثر بالمعطيات الثقافية المتاحة لهذه الفئة من البورجوازية إبان العشرينيات؛ فعلي لا يجد من يتوجه إليه بشكواه من ظلم الإدارة غير جلاده المندوب السامي.. ثم وزير المستعمرات...

غير أن ما آل إليه علي لا يختلف كثيراً عما آل إليه من قبله شقيقه حسان؛ فنراه في النهاية وقد ركن إلى القعود التام وتعاطي الحشيش. ويكاد دوره أن يقتصر، في الملمات، على بذل الدمع السخين وإهداره على ما فات.

وبهذا تنفض الرواية بدمها من الجيل الأوسط وتعلن أن لا أمل في نضال هذا الجيل بزاده الفكري الهزيل ووجهه نضاله الخاطئة. وكان من الطبيعي أن تكون هذه الرؤية لنضال هذا الجيل إرهاصاً يقودنا إلى النواحي الإيجابية في نضال الجيل الثالث من الأسرة، وهو

الجيل الذي ينتسب إلى الطليعة التي قامت بثورة يوليو ١٩٥٢، ولكن شيئاً من هذا لم يحدث؛ فعلى الرغم من أن الرواية اهتمت كثيراً بأبناء علي الستة وتتبعت مراحل حياتهم واحداً إثر آخر؛ فنرى أن معظمهم قد أتيح له التعليم الجامعي، وأحد هؤلاء الأبناء انخرط في الحياة السياسية وأصبح عضواً في البرلمان... على الرغم من ذلك فإن السحار لم يدع القضية الوطنية تحتل، ولو جزءاً يسيراً، من اهتمام هذا الجيل، لقد شغل هو -من حيث هو راو- بالقضية الوطنية، فكانت الوقائع المتصلة بقضايا الوطن تُسرد بطريقة تاريخية مستقلة عن حياة الشخصيات لا تؤثر بهم ولا يؤثرون بها من قريب أو بعيد. هذه الطريقة تشابه تماماً طريقة السحار في كتاب آخر له أرخ فيه لوقائع حياته (هذه حياتي) وبطبيعة الحال فإن مسوغات سرد الوقائع التاريخية في كتب الترجمة الذاتية تكون متوافرة أكثر منها في الروايات الفنية.

"العنقاء" أو تاريخ حسن مفتاح

لويس عوض

ظل لويس عوض (١٩١٤- ١٩٩٢) شخصية مثيرة للجدل طيلة أكثر من نصف قرن، فلقد أثارت أفكاره ومؤلفاته إعجاب الكثيرين في الوقت الذي تسببت فيه بعض آرائه وكتاباته في حشد سخط آخرين ونقمتهم، ولا نتوخى بحث مسألة كهذه في هذا المقام، ولكن حسبنا الإشارة إلى أن جرأة لويس عوض في التعبير عن آرائه، وتقلبه بين أكثر من ولاء فكري، وتنقله في أكثر من موضع في حياته العملية، ولا سيما جمعه بين العمل الأكاديمي والنشاط الثقافي (الصحفي) كل هذا -بالإضافة إلى عوامل أخرى- جعله شخصية جدلية يختلف حولها الناس، والمثقفون بخاصة، أيما اختلاف.

و مهما يكن.. فإن لويس عوض ترك وراءه حوالي خمسين كتاباً باللغتين العربية والإنجليزية، وقد توزع إنتاجه بين الدراسات الأدبية، ولا سيما المسرحية، والأبحاث الفكرية، ولا سيما السياسية منها، ثم هناك نتاجه الإبداعي: في الشعر والمسرح والرواية، وعند هذا الفن الأخير سنتوقف عند روايته الوحيدة "العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح".

كتب لويس عوض هذه الرواية بين سنتي ١٩٤٦ و ١٩٤٧ أي في الوقت الذي طرقت فيه الماركسية أبواب مصر بعنف، لكنه لم ينشرها إلا بعد مضي عشرين عاماً على زمن كتابتها، لأسباب يفصلها في المقدمة الطويلة للرواية.

وفي تلك المقدمة التي كتبها لعمله الروائي الوحيد هذا يحدد لويس عوض الرؤية التي يقوم عليها هذا العمل بوصفه رسالة رمزية ضد فلسفة العنف؛ لأن العنف عنده ليس المعادلة الصحيحة التي تتوخى حل مشكلات المجتمع. وفي لقاء أدبي معه يردد المعنى ذاته: "أنا دائماً أؤمن بالعنقاء، وبالجديد الذي يخرج من شرنقة القديم، ومن ثم لا عبث ولا لا معقول في عالمي، وهذا لا يمنع إحساسي بالمآزق الكبرى التي يضع فيها الوجود الانسان، كمأزق العنف من أجل الخير، وهذا هو موضوع رواية العنقاء.

يقدم إلينا حسن مفتاح، بطل الرواية، فاديا ومخلصاً، مازجاً بين رمزي المشنقة والصليب، ويجمع بين المسيح الإنجيلي والمخلص الشيوعي كما يقرر لويس عوض أكثر من وجه شبه: "إن رؤيا ماركس للإنسانية الشيوعية، بعد ذبول الدولة، تختلف عن رؤيا يوحنا اللاهوتي، أو رؤيا فيرجيل للعصر الذهبي.. هي حلم جميل لا حتمية في تحقيقه جملة وتفصيلاً مهما تمنينا أن تتحقق الاحلام".

ويؤكد سير الأحداث في الرواية الصلة بين المخلص الشيوعي وبين المسيحية. إن المخلص الشيوعي يترا ءى لنا وهو روح تبحث عن جسد الهدف الذي تجسد من أجله السيد المسيح حسب التصور الإنجيلي، ولكن سبيل التجسيد يختلف في كل حالة عنه في الحالة الأخرى، فهو لدى الداعية الشيوعي لا يأبه لمقولة: "من صفعك على خدك الأيمن فحول له الآخر" بل يرى سبيل العنف الثوري الذي ارتضاه آباء الشيوعية وسيلة لبلوغ الهدف، والعنف في "العنقاء" وحسب تعبير فاروق عبدالقادر هو العنف الأهوج الذي يندفع كالطوفان هادراً لا يبالي يجتاح السدود ويغرق كل شيء لكي تتخلف "العنقاء" من الرماد، لا العنف الثوري الذي ينظم الجماهير ويحشدها ضد قاهريها. هكذا لا تتورع روح حسن مفتاح، بعد أن فارقت جسد صاحبها إثر غرقه، عن إزهاق روح الفلاح، سيد قنديل لتحل في جسده: "لا مفر من الجريمة يا حسن مفتاح... سوف تبحث روح حسن مفتاح عن جسد تحل فيه ليكتب لها أمل جديد.. كل هذا ستفعله روح حسن مفتاح من أجل الشعب، لأن النهاية قد اقتربت وآن يوم الخلاص.. إن هذه إرادة الشعب وإرادة الشعب من إرادة الله" (الرواية، ص١٩٢) على أن الداعية الجديد لا يخلو من مثالية وطوباوية يأخذها (بدوره) على المسيحية، يقول حسن مفتاح: "لا محاريث خشبية، لا سواقي، لا حجر بعد اليوم. إن كوميسارية الشعب ستوزع المحاريث الموتورية وآلات الري والدراجات على أبناء الشعب، كذلك سوف تغرق المراكب الشراعية وتضع موضعها الزوارق الموتورية كلما تعذر عليها بناء الكباري. إن كوميسارية الشعب تؤمن بالآلة. الآلة، الأكل بالآلة إذا لزم الأمر. الريف ليس بحاجة إلى هذه الأفواه يطعمها، والآلة سوف تريح صدر الأرض من الملايين الذين لا ينتجون" (الرواية، ص٢٢٧).

وقد اثارت الصورة التي ظهر فيها حسن مفتاح حفيظة بعض النقاد الماركسيين؛ فرأوا أن هذه الإدانة المبطنة تثير تساؤلا منطقياً حول جدية الانتماء الماركسي الذي عرف عن لويس عوض ذات يوم. وتزيد حدة هذا التساؤل حين يختفي صوت حسن مفتاح ويحل محله صوت المؤلف وهو يعقد حلقات التشويه لرفاقه الماركسيين من أعضاء اللجنة المركزية، فيعرضهم وهم في حالة نزاع دائم على الزعامة، ويظهر تصوراتهم غير واقعية تقترب من التهريج الرخيض قولاً وفعلاً، كما يبدون ميلاً إلى العنف الثوري الأهوج: "إن الفرمانات لا تكفي. إن التشريعات لا تكفي. لا بد من المشنانق. لا بد من عزل الجيل الجديد. نعم المشانق للجيل القديم والمصحات للجيل الجديد. نعم مصحات بطول البحر الأحمر. مصحات بطول البحر الأبيض. مصحات.. إن هواء الوادي ملوث" (٢٧٨)، وقد أشار فاروق عبدالقادر إلى هذا التشابه بين صوتي لويس عوض وبطله حسن مفتاح من واقع استقراء الأفكار المشتركة بين «العنقاء» وعمل إبداعي آخر للويس عوض هو "بلوتولاند".

وإمعاناً في السخرية من المخلص الماركسي يضع لويس عوض بطله بين واقعين متناقضين: الأول تمليه أبرز مقتضيات العقيدة الماركسية وهو النظر إلى الأمور بمنظور عقلي مادي، والثاني تفرضه المآزق التي صنعتها القوى الغيبية التي لا تؤمن بها الماركسية، ولكن حسن مفتاح يتعامل -مضطراً- معها.. هكذا تسير الأحداث الروائية ضمن خطين متوازين يصعب إيجاد نقطة التقاء بينهما...

الخط الأول يمثله الجانب التنظيمي في حياة حسن مفتاح حين نراه رئيساً للجنة المركزية للحزب الشيوعي المصري، ويحدد ساعة الصفر التي سيقوم بحلولها الحزب بثورته التي ستغير وجه الحياة في مصر.

والخط الثاني يمثله الجانب الخاص في حياة حسن مفتاح، ويولجنا المؤلف من خلاله إلى أعماق شخصية بطله، حيث يلجأ -في وقت مبكر نسبياً من تاريخ الرواية العربية -إلى اسلوب "تيار الوعي" لرصد نزعات البطل، ويتضح في هذا الجانب الخاص الظمأ

الرومانسي الذي تعيشه هذه الشخصية التي ستحاول عما قريب تحويل كل شيء إلى مادة آلية، وتكاد تتنكب عن أي نهج مادي: "غير أن جريمته الكبرى كانت نحو نفسه، فهو قد تجاوز الثلاثين ولكن حياته الخاصة خالية من كل ما يسعدها أو ينغصها، أو بعبارة أدق ليست له حياة خاصة. ولكن عايدة علم [رفيقة دربه] كانت الخيط الوحيد الذي يربطه بعالم الأحياء، ولقد انقطع هذا الخيط، وهو الآن يعيش الظلال التي صنعها بيديه، المادة. المادة. المادة. ما تكون هذه المادة؟"(١٣١).

وخلال اضطرار حسن مفتاح للتعامل مع القوى الغيبية ينهار حقاً عالمه المادي، إذ يخضع قسرياً للأوضاع التي أوجدته فيها هذه القوى؛ ففي بداية الرواية تظهر له روح صديقه المقتول للتو فؤاد منقريوس وترجوه أن يهيئ لها جسداً تحل فيه من خلال قتل صاحب الجسد... ويذهب الخيال بالرواية إلى أبعد من هذا، فنرى روح منقريوس تهدد حسن مفتاح بالانتقام، بل تصف له الطريقة التي سيموت بها. وتعده بلقاء قريب في "وادي الخفافيش" وتتحقق رؤيا روح منقريوس ويلقى حسن مفتاح مصرعه في منتصف الرواية بحادثة غرق. وتهيم روح حسن مفتاح وهي تنشد جسداً لتحل فيه، فلا تجد غير جسد فلاح بسيط من أولئك الذي سيثور حسن مفتاح من أجلهم. إنه سيد قنديل، ابن عم حسن الذي يكاد يكون نسخة طبق الأصل عنه في ملامحه. وتقتل روح حسن ابن العم المسكين وتسلبه جسده وتحل فيه، ويعود مفتاح إلى الدنيا ولكن بجسد قنديل. وهذه هي الإدانة الرئيسية الأولى التي يصم فيها لويس عوض الماركسية: اللجوء إلى العنف في ما تراه الماركسية خيراً للكادحين حتى لو كان وقود العنف هم الكادحين أنفسهم. وبذا يتحول هؤلاء إلى ضحايا لا إلى مخلّصين.

وفي القسم الأخير من الرواية يتجلى ملاك الموت لحسن مفتاح، ويطالبه برد الأمانة إلى أهلها ويحدد له مهلة أربع وعشرين ساعة ليتخلى عن جسد قنديل، وهي المدة التي تنتهي في اللحظة التي حددها حسن مفتاح موعداً لبدء الثورة الشيوعية في مصر، ويبدي بطل الرواية مقاومة مستميتة في سبيل النجاة بجلده وإطلاق شرارة الثورة، لكنه يموت، وبالطريقة التي توعدته فيها روح صديقه القتيل منقريوس وهذا يقودنا إلى الإدانة

الرئيسية الثانية التي يدمغ لويس عوض الماركسية بها: إن العالم المادي الجبري الذي تقيمه هذه العقيدة عالم خرافي -حسب رؤية الرواية- لا يصمد أمام المآزق التي يجد البشر فيها أنفسهم من داخلها، وعلى أيدي رجالها، وليس على أيدي رجال النظام الذي تسعى لإسقاطه.

يرى (سامي خليل) ان شخصية حسن مفتاح تطرح صيرورة الوجود الإنساني وزيف هذا الوجود على أساس رفض الالتزام، بل نفي وجوده واستحالته من خلال ضآلة وجود الإنسان ذاته. وبناء على هكذا الرأي فإن التزام حسن مفتاح يتهاوى بموته، ويصف لويس عوض هذا الموت بأنه حادث تافه: "ثم حدث له حادث تافه: في الصباح صحا حسن مفتاح وخرج في نزهة برية. وخرج مع الجميلة مدام كلاداليس صاحبة البنسيون والجميلة مدموزيل كابتناكيس ابنة اختها... وكان الجو جميلاً فخرجوا في العاشرة طبقاً للخطة الموضوعة، واشتروا السندويشات الجميلة طبقاً للخطة الموضوعة. وبلغوا الميناء الجميل طبقاً للخطة الموضوعة. وركبوا الزورق الجميل طبقاً للخطة الموضوعة، ولكنم لم يعودوا طبقاً للخطة الموضوعة. لم يعد إلا النوتي الجميل الذي لم يشترك في وضع الخطة. فقد ارتطم الزورق بالصخور فامتلأ بالماء ثم توارى. وعرف النوتي واجبه. فسبح إلى أقرب صخرة وتشبث بها. أما حسن مفتاح فلم يكن يعرف العوم. فضرب الموج بذراعيه جملة مرات ثم اختفى تحت المياه، ثم طفا مرة أخرى وضرب الموج بذراعيه جملة مرات وسعل سعالاً ملحاً جملة مرات، وكان آخر من رأى مونا ربيع [صديقته] جالسة بين الصخور. ثم اختفى تحت المياه ولم يعد إلى الظهور" (ص١٨٢).

من جمله ما يريد لويس عوض أن يقوله على ما يبدو، إن للإنسان أن يخطط كما يريد ويشتهي، وله أن يأمل ويطمح، وله أن يعتنق ما شاء من مذاهب وآراءه، ولكن للقوى الخارجة عن إرادته منطقها الخاص، وقوتها الخاصة التي تقف أمامها قوة الإنسان عاجزة عن صنع أي شيء. إن حرية الإرادة عند الإنسان خرافة، فالأنسان -حسب الرواية- ليس حراً، حياته تافهة، وموته تافه، وهو لا شيء. إن الوجود الحقيقي هو للقوى البعيدة عن الإنسان والمتحكمة بمصيره. قوى "لم تشترك في وضع الخطة" وتقف في النهاية ساخرة

لذا، كان موت حسن مفتاح "تافهاً": "لقد بقي لكل شيء جماله رغم ما حدث. وهل حدث شيء؟ قال الموج الوديع: لم يحدث شيء.. واحمرت الشمس البيضاء وقالت من سمتها لم يحدث شيء لِمَ يحدث شيء البتة. أنا هنا منذ الأزل، وعيني ترى كل شيء أنا أقول: لم يحدث شيء. لم تزعجوا سكون الطبيعة بنقيق الضفادع؟" (ص١٨٤).

بمثل تلك الرؤية الوجودية جسدت مأساة العنقاء، أو روح حسن مفتاح، ضآلة الوجود الإنساني، كما جسدت زيف الالتزام عند الإنسان.

الظلال في الجانب الآخر
محمود دياب

جاءت رواية "الظلال في الجانب الآخر لمحمود دياب على شكل رباعية. وهذا الشكل يتجاوب مع فكرة نسبية الحقائق الإنسانية التي تبرز واضحة من خلال اختلاف وجهات النظر حول شخصية البطل، ومن الفكرة الوجودية القائلة إن الوجود هو ما يصل إليه الإدراك الإنساني، والحواس هي الطريق الوحيد لهذا الإدراك، وما دامت الحواس قاصرة فسيظل إدراك الإنسان للوجود قاصراً. ومن ثم فلا حقيقة مطلقة في هذا الوجود غير الموت الذي يضع حداً للوجود كل الوجود.

وكان فتحي غانم قد سبق إلى هذا الشكل الروائي في رباعيته "الرجل الذي فقد ظله". غير أن رواية محمود دياب، وإن اتفقت مع "الرجل الذي فقد ظله" في عدد أقسامها وفي الشخصية المحورية الواحدة، فإنها تختلف عنها في ناحيتين: الأولى الترتيب الزمني للأحداث؛ فرواية فتحي غانم -بأقسامها الأربعة- تنحصر أحداثها ضمن نطاق حقبة محددة تنتهي آواخر عام ١٩٥٦. أما رواية محمود دياب فإن نهاية أحداث كل قسم تكون بداية أحداث القسم الذي يليه. والناحية الثانية أن القسم الذي يرويه جميل بطل "الظلال" جاء في بداية العمل، ومن ثم فإنه افترض عدم معرفة القارئ بكل شيء فحاول عرض الوقائع كما يريدها أن تكون لا كما وقعت حقاً، وهذا ما كشفت عنه الأقسام الثلاثة الأخرى من الرواية. أما يوسف السويفي بطل فتحي غانم؛ فقد روى لنا وقائع حياته في القسم الرابع والأخير فلم يحاول خداع القارئ بتزييف الحقائق أو سردها من الزاوية التي تناسبه، وكأنه يفترض بذلك أن القارئ يعرف مسبقاً هذه الوقائع من خلال الأقسام الثلاثة الأولى.

وتتفق الروايتان في أن كلا منهما يدور -في الأساس- حول شخصية واحدة. وهذه الشخصية تقدم على لسانها ومن خلال الآخرين. وفي الرباعيات المعروفة في الأدب الروائي المصري لم تشذ سوى "ميرامار" في توزع البطولة على أكثر من شخصية. إلا إذا لجأنا إلى شيء من التجريد وافترضنا أن بطل "ميرامار" هو المكان (الفندق)، أو الحدث، أو الوطن ... إلخ.

وجوهر أزمة جميل يختلف عن جوهر أزمة يوسف السويفي؛ فأزمة الأول ذات أبعاد شخصية واجتماعية في الدرجة الأولى، وهو إفراز طبيعي لعلاقات قائمة على أسس معينة في بعض أوساط مجتمعه. أما أزمة جميل فهي ذات أبعاد ميتافيزيقية نابعة من نزعة التحرر الكامل من أي قيد يفرضه عليه الآخرون. ويجبهنا جميل بهذه النزعة منذ السطور الأولى في القسم الذي يُروى على لسانه: "بالأمس قلت لأحد أساتذة الكلية رداً على سخريته من لوحة كنت قد انتهيت منها: إن من السهل الحكم بالفشل على أي عمل فني، أما الصعب فهو استخلاص عنصر الجمال فيه.. لأن ذلك يحتاج لموهبة لا تتوافر إلا لقليل من الناس.

"وقد حققت ما قصدت بما قلت إذ ترك الأستاذ "الأتيليه" مهتاجاً يتوعدني، فضحكت بكل كياني. وأول أمس بصقت في وجه زميل نعتني بالضياع والسطحية، وفي صباح اليوم سفهت طالبة زميلة لاح لي أنها تسخر من لحيتي".

ثم يضيف بعد ذلك معللاً هذا السلوك: "فمن العسير علي أن أعيش في مجتمع لا أقول رأيي فيه، وطالما أن لي أرادة فمن واجبي أن أثبت حرية هذه الإرادة".

جاء جميل إلى القاهرة طالباً ريفياً بسيطاً، وكان أقصى همه أن يعيش في بيئة أكثر تحرراً من بيئة قريته: هواء جديد. شمس مختلفة. نساء. وقبل كل شيء كان يريد أن يكف عن الصلاة. وقد قطن في أول قدومه حجرة تعلو سطح إحدى البنايات. وخلال إقامته عقد صلة مع زوجة صاحب حجرته. وكانت إحسان صغيرة السن بالنسبة لزوجها، كما أنها كانت على قدر ما من الثقافة. وكان زوجها يغدق عليها الكتب لكي يصرفها عن التفكير في أمور يخشاها. ومن خلال أحد هذه الكتب تفتح ذهن جميل على النهج الوجودي: "وقرأت هذه القصة ثلاثة مرات حتى كدت أحفظها عن ظهر قلب، وفي كل مرة من تلك المرات كنت اكتشف خلال سطورها معاني جديدة، كما كنت أخلص بتفكيري الخاص إلى أفكار جديدة. كنت فيما مضى أقرأ كثيراً، ولكني كنت أقرأ كتباً لا معنى لها لم تكن تخلف سوى خيال يظل دواماً على السطح ولا يقتحمه، أما في تلك القصة وفي الكتب الأخرى المشابهة التي صرت أبحث عنها على الأسوار والعربات وأحياناً في المكتبات. فقد عثرت على معنى معقول لكل شيء، وخيل إلى فجأة أو بالتدريج -لا أدري- أن شيئاً

في داخلي وجد نفسه". ومع أن المؤلف لم يذكر صراحة اسم الكتاب أو مؤلفه بل اكتفى بالقول على لسان إحسان إنه لكاتبه فرنسية يقال إنها وجودية، فإن السياق يوحي بأن الكاتبة ربما كانت فرانسوازساغان، والقصة المقصودة هي عملها الأشهر "مرحى يا كآبة".

ومن الواضح أن البطل يريد أن يقول بلغة الوجوديين إنه قد وقع على وجوده. ووجود الإنسان الذي يتحدث عنه الوجوديون أمر مختلف عن حياة الإنسان، وفي ذلك يقول زكريا إبراهيم في تأملاته الوجودية: "حينما أتحدث عن وجودي فإنه يخيل إلى إنني أتحدث عن شيء مجهول لدي، وإن كان أقرب الأشياء إلي (أستغفر الله، فما وجودي بشيء أملكه أو أتصرف فيه، بل هو أنا نفسي) والواقع أن كل ما أملكه (سواء أكان بيتي أم مالي أم أدواتي الخاصة) هو خارجي بالنسبة إلي، في حين أن "وجودي" وهو مركز باطني يند عن شتى المفهومات أو التصرفات العقلية. وقد نستطيع أن نقسم الحياة أو نحللها، فنردها إلى مجموعة من الرغبات والحاجات، وأما الوجود فإنه لا يقبل القسمة، ولا يطاوع التحليل، بل هو يفلت من طائلة الرغبات والحاجات. وما نسميه بالحياة هو شيء قد يصبح خارجياً بمعنى من المعاني، وأما الوجود فإنه حقيقة باطنة ملتبسة بصميم "آنيتنا"، فضلاً عن أنه لا يحتمل درجات".

وكان جميل قبل ذلك يتصرف بوحي من أحاسيس مبهمة، ولم يحاول أن يرد سلوكه إلى فلسفة بعينها. ولم يكن يوحد بين مظاهر سلوكه سوى ميله للتمرد ورفض القيود. أما بعد قراءاته فقد كون لنفسه فلسفة مؤداها -كما يقول: "ولا يهمك" وهي كلمة زاخرة بمعاني التحلل والحرص على اللاانتماء. وتوحي سلسلة الأحداث والمواقف التي يرويها -مع الرواة الآخرين- برفضه الحاسم لأي انتماء مهما كان مصدره سواء أكان أسرياً، أم اجتماعياً، أم فكرياً؛ فعندما يضطر لترك حجرته بسبب افتضاح أمره مع زوجة صاحب حجرته، يقطن مع سيدة عجوز مشلولة، تقوم على خدمتها صبية صغيرة مقطوعة النسب أحضرتها من أحد الملاجئ.

وعندما يغادر جميل مسكنه هذا إلى آخر في "عوامة" على شاطئ إمبابة يكون قد خلف جنيناً في أحشاء الصبية الصغيرة. ويرفض بإصرار توسلات الصغيرة والأصحاب أن يعترف بالمولودة. وكان قبلاً قد سخر من روز حين طلبت إليه أن يصطحبها إلى طبيب

يجهضها، وسخر منها أكثر حين طلبت منه الزواج، بل إنه لم يكترث حين سألته روز أن يختار أسماً للمولودة. وحين تمرض الطفلة وتموت لم تتحرك فيه خلجة واحدة، ولم يعنه من الحكاية من أولها إلى آخرها سوى طرافتها.

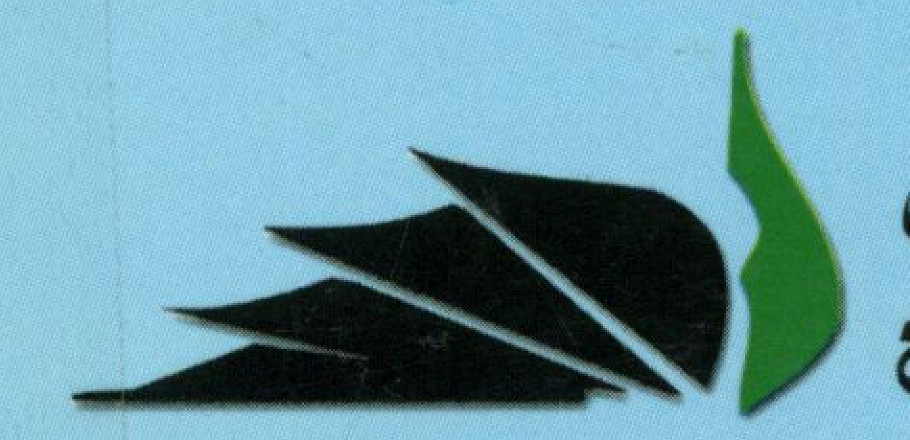
والطفلة -كما يلاحظ يوسف الشاروني- رمز للانتماء ورفض جميل الاعتراف بها كان جزءاً من رفضه لأي انتماء. وهذا ما يتجلى أيضاً بحقده على أبيه إلى الدرجة التي لا يطيق فيها مجرد التفكير فيه. ومن المفارقات أن يلتقي مسعى جميل للانتماء بمسعى روز للانتماء. التي كانت لا منتمية عائلياً، ودينياً (حيث إنها لقيطة)، وفكرياً (غير مثقفة). وهكذا في الوقت الذي يجهد فيه مثقف نفسه في الحصول على اللاانتماء، تحصل عليه فتاة فطرية دون أي عناء. إن جميل أقرب إلى "ميرسو" "بطل" الغريب" لألبير كامو -كما يضيف الشاروني- ومستقل، ورافض. كما أنه مثله محكوم بجبرية مثلثة في الجوع والجنس والوضع الاجتماعي. وكلاهما لا يهمه سوى الحاضر، وكلاهما ملقى في وسط مجتمع غريب عليه. إن كلا منهما خرج بنفسه على كل العادات وجعل ينظر في نفسه وفيما حوله نظرة قاسية، وخطيئته أنه يعيش حياة من لا يبالي بشيء. غير أن الغريب يستيقظ في النهاية إحساسه بوجود الآخرين بسبب مواجهته للموت؛ فيتمنى أن يرى في يوم إعدامه كثيراً من المتفرجين يستقبلونه بصرخات الحقد حتى لا تثقل عليه وحدته. أما جميل فإننا نتركه بلا يقظة لأنه لم يجابه حكم الإعدام بعد.

وباقي شخصيات الرواية -وهم من زملاء جميل في الكلية- يختلفون عنه فكراً وسلوكاً. بل لعلهم يجسدون الجوانب الناقصة في شخصيته. ونستطيع بغير تعسف، أن ننظر إلى هذه الشخصيات -من زاوية واحدة على الأقل- بوصفها وسائل فنية لإثراء شخصية البطل؛ فمصطفى وإسماعيل ينهجان السبيل المألوف نحو حياة إيجابية على المستوى الاجتماعي. أما رفاعي رابع المجموعة، فإنه بتذبذبه بين جميل وزميليه الآخرين يعطي مثالاً للشخصية الهامشية العاجزة عن التأثير في الآخرين أو التأثر بهم.

المحتويات

القسم الثاني: المقالات ١٢٣





دار الكـــندي
للنشر والتوزيع

تلفاكس: ٧٢٤٤٣٢٣ اربد ص.ب ٨٩٣ الأردن